60 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

60 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

29 NOV 2019

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Vicolo di Santa Maria Maggiore, 1 50123 - Firenze - Italia
tel. +39 055 244778 - fax +39 055 241364
info@festivaldeipopoli.org
www.festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO | BOARD OF DIRECTORS
Vittorio Iervese, Presidente | President
Lucia Landi, Vice Presidente | Vicepresident
Gianluca Guzzo | Vice Presidente | Vicepresident
Silvia Lelli, Clara Marinelli, Serge Noiret, Niccolò Pecorini,
Antonio Pirozzi, Samuele Rossi

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION
Massimo Martini

DIRETTORE | FESTIVAL DIRECTOR
Alberto Lastrucci

VICEDIRETTRICE | DEPUTY ARTISTIC DIRECTOR
Claudia Maci

COORDINAMENTO | COORDINATORS
Sandra Binazzi

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE
Claudia Maci, coordinamento | Coordinator
Sandra Binazzi, Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese,
Alberto Lastrucci, Pinangelo Marino, Elisa Scarpa, Carmen Zinno

LUOGHI DEL FESTIVAL
La Compagnia – Via Cavour, 50/R (FI)
Spazio Alfieri – Via dell'Ulivo, 6 (FI)
Istituto Francese di Firenze – Piazza d'Ognissanti, 2 (FI)
Cinema Stensen – Viale Don Giovanni Minzoni, 25c (FI)
ZAP – Zona Aromatica Protetta – Vicolo S. M. Maggiore, 1 (FI)
Auditorium Sant'Apollonia – Via San Gallo 25 (FI)
Festival Videolibrary – c/o Mediateca Regionale Toscana
Via San Gallo, 25 (FI)
Ottagono delle Murate – Piazza delle Murate, 1 (FI)
BUH! Circolo Culturale Urbano – Via Panciatichi, 16 (FI)

L'illusione del presente. Omaggio a Sergei Loznitsa
The Illusion of the Present. Homage to Sergei Loznitsa
Silvio Grasselli, curatore | Curator

Diamonds are forever
Film dall'archivio del Festival dei Popoli
Films from Festival dei Popoli Archive
Daniele Dottorini, curatore | Curator
In collaborazione con Ambasciata di Francia, Istituto
Francese Italia, Istituto Francese Firenze

Doc at Work – Campus
Margot Mecca, Coordinamento | Coordinator
con la consulenza di Alessandro Stellino
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti – Milano
CSC – Centro Sperimentale di Cinematografia sede di Palermo
Scuola Holden – Torino
ZELIG – School for Documentary, Television and New Media
di Bolzano
HEAD – Genève, Haute école d'art et de design

Habitat
Carmen Zinno, Curatrice | Curator
In collaborazione con Publiacqua

Popoli for kids
Sandra Binazzi, Irene Lucchesi curatrici / curators
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
KinderDocs – Grecia
Laboratori / workshops: Global Friends, L'Aleph, Caffè-scienza

Doc explorer
Elisa Scarpa, Curatrice | Curator
Giada Divulsi, Coordinamento | Coordinator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Fondazione Giacomo Brodolini e Gold

UFFICIO PROGRAMMAZIONE | PROGRAMMING OFFICE
Daniela Colamartini, responsabile | Manager
Giada Divulsi

VIDEOLIBRARY
Giada Divulsi

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Martina Santoro, responsabile | Manager
Irene Lucchesi, Pietro Cerbai
Con la collaborazione di Sara Virtuani

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Pietro Cerbai, responsabile | Manager
Con la collaborazione di Lapo Lenardon

COORDINAMENTO VOLONTARI | VOLUNTEERS COORDINATORS
Claudia Morini di Tocco, Daniela Colamartini

MODERATORI DIBATTITI | DEBATES MODERATORS
Daniele Dottorini, Silvio Grasselli, Vittorio Iervese,
Alberto Lastrucci, Claudia Maci, Pinangelo Marino,
Margot Mecca, Elisa Scarpa, Alessandro Stellino,
Carmen Zinno

SEGRETARIA DI GIURIA INTERNAZIONALE
SECRETARY OF INTERNATIONAL JURY
Ilaria Ippoliti

RESPONSABILI DI SALA | FRONT HOUSE MANAGERS
Claudia Morini di Tocco, Ilaria Sandri

CONSULENTE TECNICO | TECHNICAL ADVISOR
Alessandro Maffei

AUTISTA E RUNNER | DRIVER AND RUNNER
Simone Bartalesi

ASSICURAZIONE | INSURANCE
I.M.M. Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

COMUNICAZIONE E SOCIAL MEDIA
Simona Castoldi, manager
con la collaborazione di Alessandro Buonomo e Sara Virtuani

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Antonio Pirozzi
Con la collaborazione di Valentina Messina

IMMAGINE COORDINATA
Frankenstein S.r.l.

SITO WEB | WEBSITE
Frankenstein S.r.l.
Lorenzo Meriggi / Digitaldesign, webmaster

FOTOGRAFI| PHOTOGRAPHERS
Ilaria Costanzo
Con la collaborazione di Alisa Martynova

INTERPRETI | INTERPRETERS
Assointerpreti Toscana

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Sudtitles

CATALOGO | CATALOGUE
Sandra Binazzi
Con la collaborazione di Giada Divulsi e Margot Mecca

COPERTINA | COVER
Frankenstein S.r.l.

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD
Daniele Dottorini (d.d.), Silvio Grasselli (s.g.), Vittorio Iervese
(v.i.), Alberto Lastrucci (a.l.), Pinangelo Marino (p.m.), Margot
Mecca (m.m.), Elisa Scarpa (e.s.), Carmen Zinno (c.z.)

TRADUZIONE TESTI DALL'ITALIANO | TRANSLATIONS OF ITALIAN TEXTS
Carla Scura

IMPIANTI E STAMPA | PLANT AND RELEASE
Tipografia Baroni & Gori s.r.l., Prato

ISBN: 978-88-6482-043-9

© Copyright 2019 Festival dei Popoli
© Copyright 2019 Baroni & Gori
su licenza del Festival dei Popoli
TUTTI I DIRITTI RISERVATI | ALL RIGHT RESERVED
RIPRODUZIONE VIETATA | REPRODUCTION IS NOT PERMITTED

Finito di stampare nel mese di ottobre 2019
Printed in October 2019

SOMMARIO | CONTENTS

Monica Barni . . . 6
Vicepresidente e assessore alla cultura, Università e Ricerca della Regione Toscana

Tommaso Sacchi . . . 8
Assessore alla cultura del Comune di Firenze

Vittorio Iervese . . . 10
Presidente del Festival dei Popoli

Alberto Lastrucci . . . 12
Direttore del Festival dei Popoli

Giurie e Premi | Juries and Awards . . . 18

Giuria Internazionale | International Jury . . . 22

CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI . . . 26
INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI . . . 36
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI . . . 46
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO ITALIANO | ITALIAN COMPETITION . . . 54

L'ILLUSIONE DEL PRESENTE. OMAGGIO A SERGEI LOZNITSA . . . 64
THE ILLUSION OF THE PRESENT. HOMAGE TO SERGEI LOZNITSA

DIAMONDS ARE FOREVER
FILMS DALL'ARCHIVIO DEL FESTIVAL DEI POPOLI . . . 94
FILMS FROM FESTIVAL DEI POPOLI ARCHIVES

DOC AT WORK – CAMPUS . . . 130

HABITAT . . . 140

POPOLI FOR KIDS! . . . 158

HIT ME WITH MUSIC! . . . 166

EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS . . . 172

DOC EXPLORER . . . 180

Indice dei film | Index of films . . . 188

Indice dei registi | Directors index . . . 189

Ringraziamenti | Thanks to . . . 191

Che traguardo! Il 60esimo anno del Festival dei Popoli, il festival del film documentario, rappresenta una finestra “profonda” che attraversa il passato, tocca il presenta e “immagina” il futuro.
Arriva dal passato perché 60 anni fa, studiosi di scienze umane, antropologi, sociologi, etnologi e mass-mediologi, hanno immaginato di poter conoscere il mondo con pellicole da ogni parte del continente: immaginatevi, nel 1959, vedere sul grande schermo i racconti di popoli lontani?
Rappresenta il presente perché ha costruito una linea, netta, tra quello che siamo stati e quelli che siamo, attraverso i contenuti reali, cioè quelli che raccontano la verità in presa diretta. L’omaggio di quest’anno racconta, narra, tutta le complessità del secolo in corso, così come di quello precedente: infatti il festival dedica la retrospettiva al maestro del cinema Sergei Loznitsa che ci porta nell’est Europa per raccontarci il prima e il dopo 1989 con le criticità di un’epoca difficile da comprendere ma che ci ha portato a una serie di cambiamenti repentini. Cambiamenti che il documentario, come genere, intercetta, fa propri e guarda avanti. Avanti, come il futuro del Festival dei Popoli perché anche quest’anno dedica una sezione ai più piccoli. Ed è proprio qui, dai più piccoli e dalle scuole, che il festival parte e riparte ogni anno, quest’anno tagliando un traguardo solido senza mai abbassare la guardia, e schierato. Questa edizione, inoltre, ripercorrerà tutta la storia con foto d’archivio, un allestimento inedito e la proiezione delle pillole dei cinegiornali (i famosi cortometraggi di attualità ed informazione che venivano proiettati nelle sale cinematografiche prima dell’inizio dello spettacolo). Nei progetti futuri del festival la Regione Toscana è protagonista con la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana e Fondazione Sistema Toscana di un progetto di digitalizzazione, sistematizzazione e valorizzazione del prezioso archivio raccolto dal Festival dei Popoli nei 60 anni della sua attività.

Monica Barni
Vicepresidente e assessore alla Cultura,
Università e Ricerca della Regione Toscana

We hit another target! The 60th year of Festival dei Popoli, the festival of documentary films, is like a ‘deep’ window onto the past that touches the present and ‘imagines’ the future.
It comes from the past because 60 years ago scholars in the humanities, anthropology, sociology, ethnology and mass-media studies, imagined that people could get to know the world by way of film strips from all over the continent: just imagine seeing the stories of faraway peoples on the big screen in 1959! It represents the present, because it has built a (neat) line between what we were and what we are by way of actual contents, i.e., those that tell the truth in real time. The homage of this year tells the story of the current century as well as the past one in all its complexities: in effect, the film festival dedicates the retrospective to the master of cinema Sergei Loznitsa, who takes us to East Europe before and after 1989, with the criticalities of a (difficult to understand) period that brought about a series of sudden changes. Changes that the documentary, as a film genre, intercepts, appropriates, and looks ahead. Ahead, as the future of Festival dei Popoli does: this year too, we have a section dedicated to the younger audiences. Festival dei Popoli does indeed depart from here, every year, from the little ones and the schools; and this year, it crosses a solid finish line, without ever looking away and taking sides. Moreover, this edition will go over its own history with archive photographs, a new outfitting, and the screening of clips from newsreels (the well-known short documentary films containing news stories and items of topical interest that used to be presented in a cinema preceding a feature film). Among the future projects relative to Festival dei Popoli, Regione Toscana will lead a project of digitization, systematization, and enhancement – with the involvement of the Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana and Fondazione Sistema Toscana – of the precious archive built up by the Festival over its sixty years of activity.

Monica Barni
Vice President and Councillor for Culture,
University and Research of the Region of Tuscany

Il dramma dei migranti della *Sea Watch 3*, le difficoltà degli ospedali siriani dove ogni giorno si lotta per non morire. Il mondo e le guerre contemporanee irrompono a Firenze mettendoci di fronte agli occhi le immagini di quelli che non sono solo film ma realtà non distanti da noi.
Torna, per la 60/a edizione, il Festival dei popoli, la rassegna che porta in città il migliore cinema documentario, quasi interamente inedito, italiano e internazionale.
Un appuntamento atteso e ogni anno sempre più ricco e diverso, capace di coinvolgere un pubblico eterogeneo (non dimentichiamo la sezione dei documentari riservata ai bambini, da vedere con i propri genitori o con gli insegnanti) che ci rinnova gli strumenti per riflettere e ragionare. Questo festival, grazie al lavoro appassionato degli organizzatori, ha aperto quindi la città al mondo e ai popoli del mondo, narrando storie vicine o di altri paesi con lo sguardo autentico di un cinema che va a scavare oltre la superficie e ad approfondire aprendo squarci su realtà a volte troppo trascurate dagli altri media.
Siamo certi che le proiezioni e i numerosi appuntamenti collaterali richiameranno tanti giovani: lungi dall'essere disinteressati, anche nei recenti movimenti di massa per l'ambiente hanno dimostrato consapevolezza e volontà adulte che dovrebbero farci ritrattare nei giudizi troppo negativi e frettolosi. Questi ragazzi che abbiamo visto nelle piazze di tutto il mondo a reclamare un futuro migliore non hanno sempre gli smartphone in mano e siamo sicuri che sapranno farsi coinvolgere anche in una tipologia di racconto diversa, su grande schermo, con ritmi più lenti ma non per questo meno efficaci. Una forma di comunicazione, quella del documentario, che resiste al tempo e non si snatura di fronte ai social media o ai filmati dei cellulari ma che anzi ha sempre maggiori capacità di suscitare interesse ed emozioni altrove difficili da trovare.

Tommaso Sacchi
Assessore alla Cultura del Comune di Firenze

The tragedy of the migrants on the Sea Watch 3, the hardship faced by Syrian hospitals where people fight every day against death. The world and the current conflicts break out in Florence, confronting us with the images of something that are not films but realities fairly close to us.
On its 60th edition, Festival dei Popoli comes back and brings over the best Italian and international documentary cinema, most of it still unreleased.
An expected appointment for our town, every year more diverse and abundant, that engages a heterogeneous audience (let's not forget the documentary sidebar dedicated to children, that they can watch in the company of their parents or teachers) and renews our tools to reflect and reason.
This festival, thanks to the impassioned work of the organizers, has opened Florence to the world and the peoples of the world, telling stories from here or from other countries with the authentic gaze of a cinema that digs beyond the surface and explores reality, sometimes offering glimpses into it that are too often neglected by the media.
We are sure that the screenings and many other meetings will appeal to many young people: far from being uninterested, in the recent mass protests for the environment they showed adult-like awareness and willingness. We should refrain from too negative and hurried judgment. The youths that we saw in the streets from all over the world advocating a better future are not always just holding their smartphones and, surely, will be able to create a different typology of story, on a big screen, with slower rhythms, but by no means less effective. A form of communication, the documentaries, that resist time and do not get distorted faced with social media and phone-recorded films, on the contrary, it is more and more capable of eliciting interest and emotions, otherwise very difficult to find.

Tommaso Sacchi
Culture Councillor for the City of Florence

60° Festival dei Popoli – Il mondo raccontato *nel* tempo

Immaginate di essere in casa, impegnati nelle faccende quotidiane, alle prese con centinaia di problemi da risolvere. La finestra si spalanca d'improvviso e sbatte violentemente. Andate per chiuderla e vi accorgete che fuori c'è un tremendo temporale, impetuoso e incontenibile. Dovreste chiudere la finestra e mettere al riparo i vostri beni, invece rimanete lì impalati: da un lato inquieti e spaventati da tanta veemenza, dall'altro attratti e affascinati da quella spaventosa bellezza. È più o meno in questo modo che ci ha colti questa 60mo Festival dei Popoli. Eravamo impegnati a portare avanti il nostro lavoro quotidiano e a ingegnarci per trovare forme di sopravvivenza quando si è spalancata una finestra che ha travolto noi e le nostre faccende. Sono trascorsi 60 anni e fuori continua ad impazzare la tempesta. Non che la cosa ci abbia colti impreparati, siamo ben consapevoli del tempo che passa ma certi anniversari si presentano per chiederti conto della tua storia e per indagare se sei all'altezza di affrontare il futuro. Così non soltanto abbiamo lasciato la finestra spalancata ma non abbiamo resistito alla tentazione di scendere per strada ed affrontare la burrasca. Perché è lì che il Festival dei Popoli è sempre stato ed è da lì che proviene e a cui continuamente tende. Dove c'è scompiglio, turbamento, l'impeto e l'inquietudine lì c'è stato e ci sarà il Festival dei Popoli: nel luogo in cui le cose, le persone e le storie ai margini rivendicano il diritto di farsi notare, lì dove la gragnola delle passioni è più intensa.
Affrontiamo quindi questa ricorrenza fradici di gioia e di ricordi ma anche di progetti, con l'ambizione di trasformare l'Istituto Festival dei Popoli in una vera e propria impresa culturale che non ha timori di confrontarsi con le nuove sfide che gli si pongono davanti. Per questa ragione abbiamo cambiato molte cose e molte altre cambieranno nel prossimo futuro. Tra le tante novità ne anticipo una che è forse il miglior modo per festeggiare questo anniversario: grazie alla decisiva collaborazione con la Regione Toscana e la Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana è stato appena avviato un progetto di digitalizzazione, sistematizzazione e valorizzazione del prezioso archivio raccolto dal Festival dei Popoli nei 60 anni della sua vita. Si tratta di un patrimonio unico nel suo genere, testimonianza dell'impegno di tutti coloro che nel Festival dei Popoli hanno trovato un rifugio dalla tempesta e hanno cercato di comprenderla e dominarla. Non sarà un lavoro nostalgico ma immaginifico, così come lo è questa densissima e formidabile 60ma edizione del Festival dei Popoli. D'altronde, ci vuole molto coraggio e fantasia per occuparsi del reale ed è risaputo che "la fantasia è un posto dove ci piove dentro" (I. Calvino).

Vittorio Iervese
Presidente del Festival dei Popoli

60th Festival dei Popoli – The world captured *in* time

Imagine you are in your home, absorbed in your daily chores, tackling hundreds of problems to be solved. The window suddenly opens, slamming violently. You try to shut it, but you notice that a terrible, impetuous storm is bursting outside. You should close the window and put your things in a safe place, but instead you're stuck there: on one hand, worried and a little scared by this vehemence, on the other hand you're also attracted and mesmerized by this terrifying beauty. More or less, this is how we were caught by the 60th Festival dei Popoli. We were busy carrying out our daily job and racking our brains to find forms of survival, when a window opened wide blowing us and our business over. 60 years have gone by and a storm is still raging outside. It's not like we were caught unprepared; we are aware of the time that goes by, but certain anniversaries are like a day of reckoning and you are supposed to account for your history and still don't feel up to the task of facing the future. Therefore, not only did we leave the window wide open, but we also did not refrain from taking to the streets and facing the storm. Because it's there that Festival dei Popoli has always been, that it comes from, and always tends to go to. Where there is confusion, turmoil, momentum, and unrest, Festival dei Popoli also was and will be: the place where marginal things, people, and stories claim their right to be noticed, there where the surge of passions is more intense.
Therefore, we deal with this anniversary fraught with joy and memories, but also projects, with the ambition to transform the Istituto Festival dei Popoli into an actual cultural enterprise that is not scared to tackle the new challenges that may arise. For this reason, we have also changed many things, and many others will be changed in the near future. Among the several news, I can reveal in advance one that may be the best way to celebrate this anniversary: thanks to the decisive cooperation between Regione Toscana and Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana, we have just launched a project for the digitization, systematization, and enhancement of the precious archive collected by Festival dei Popoli throughout the 60 years of its life. It is a unique kind of holdings, testifying to the commitment of all those who found a shelter from the storm in Festival dei Popoli and tried to understand it and tame it. This work will not be based on nostalgia but on imagination, just as this dense and formidable 60th edition of Festival dei Popoli. On the other hand, you need a good deal of courage and fantasy to deal with the real, and it's common knowledge that "fantasy is a place where it rains" (I. Calvino).

Vittorio Iervese
Festival dei Popoli President

La figura emblematica di un testimone che, attraverso sei decenni caratterizzati da strumenti tecnologici in continua evoluzione, ha mantenuto inalterato il suo ruolo di osservatore, di cronista e *story-teller* si affaccia in copertina e vi dà il benvenuto a questa 60esima edizione del Festival dei Popoli. È il simbolo della vocazione di questa manifestazione ad essere "testimone del suo tempo", attenta tanto all'accumularsi di avvenimenti che, gradualmente, si sedimentano in eventi storici che alle tendenze in avvicinamento (cinematografiche, culturali, sociali, politiche). Un compito programmatico che il festival si è dato fin dalle origini e che trova piena conferma in questo sessantesimo appuntamento: saldamente ancorato nel presente e perfettamente equilibrato nel concedere medesimi spazi ed attenzioni tanto al passato che all'imminente futuro.
Il primo è protagonista della sezione "Diamonds are Forever", vero e proprio "gioco del cinema" che ripercorre a ritroso le precedenti edizioni per riportare alla luce una costellazione di pietre preziose, autentici "momenti di grande cinema" firmati da autrici e autori di fama internazionale. A rafforzare la proposta, l'omaggio a Sergei Loznitsa, uno dei massimi autori di cinema in attività e che proprio del Tempo e della Storia ha fatto i suoi principali oggetti di indagine. Da alcuni anni coltivavo il desiderio di tornare ad ospitare a Firenze questo grande maestro, mi tratteneva solo la convinzione che la sua presenza sarebbe stata perfetta in coincidenza del sessantenario. Siamo particolarmente lieti di poter confermare la sua presenza.
Per quanto riguarda il futuro, ad esso sono dedicate ben tre delle nostre sezioni: "Popoli for Kids", una selezione di film rivolti agli spettatori più giovani; "Doc at Work Campus", che presenta opere realizzate dagli studenti di alcune prestigiose scuole di cinema; "Doc Explorer" la sezione più eccentrica ed "eversiva" che si occupa del sempre più variegato universo dell'audiovisivo post-cinema.
Il 60° dell'anniversario spinge anche a guardare in prospettiva il cammino finora compiuto. Tali riflessioni sono solo in minima parte di naturale personale: con questa edizione porto a compimento il mio percorso di direttore del festival e non ci poteva essere per me conclusione migliore. Maggiori attenzioni meritano considerazioni di interesse collettivo. È sempre più assodata la convinzione che un festival di cinema sia anche luogo di inclusione, occasione di incontro con altre discipline, occasione per mettere a confronto punti di vista molteplici: l'attenzione all'ambiente e all'attualità (che costituiscono un'ampia porzione del programma) e alle diverse forme di espressione artistica (fotografia, danza, musica anche con performance dal vivo), un ambizioso progetto *market-oriented* (il titolo è eloquente: "From Tuscany to Cannes") e il dispiegarsi della nostra proposta in varie realtà e luoghi della città (sono sempre più numerose le location che ci danno ospitalità) compongono una galassia che diffonderà la propria luce per otto, intensissimi giorni, con la speranza di riuscire a seminare nei visitatori spunti e suggestioni e di suscitare in tutti voi emozioni durature.
60° Festival dei Popoli. Il mondo raccontato in tempo. È tempo di raccontare il mondo.

Alberto Lastrucci
Direttore del Festival dei Popoli

The emblematic figure of someone who, throughout six decades characterized by continuously evolving technological instruments, has maintained their role as observer, chronicler, and storyteller unchanged peeks out from the festival image of this year and welcomes you to the 60th edition of Festival dei Popoli. It is the symbol of this film festival's vocation to be "a witness of its times," observing both the accumulation of occurrences that gradually solidify into historical events and the upcoming trends in cinema, culture, society, and politics. A programmatic task that Festival dei Popoli took upon itself since its origins, fully confirmed on this sixtieth edition: firmly anchored in the present, and perfectly balanced in assigning equal space and attention to the past and the imminent future.
The former is the focus of the section "Diamonds are Forever", an actual 'game of cinema' that goes over the previous festival runs to bring back to light a constellation of gems, authentic moments of 'great cinema' signed by internationally acclaimed film-makers, women and men alike. This part of the programme is strengthened by the homage to Sergei Loznitsa, one of the most important contemporary film directors whose research has focused precisely on Time and History. I have been cultivating the desire of welcoming this master of cinema back to Florence for a few years; I was only withheld by the conviction that his presence would be perfect right on the festival's sixtieth anniversary. We are particularly glad to confirm his presence.
As regards the future, this is scanned and presented in three festival sections: "Popoli for Kids", a selection of documentaries for the younger audiences; "Doc at Work Campus", with works made by the students of some prestigious film schools; and "Doc Explorer", the most eccentric and 'subversive' section that covers the ever more diverse universe of post-cinema audiovisuals.
The 60th festival edition also constitutes a stimulus to watch the journey accomplished so far in retrospect. These reflections are of a personal nature only to a very small extent: with this edition, I have achieved my own journey as festival director; there couldn't be a better conclusion for me. The considerations of collective interest deserve more attention. There is increasing consensus that a film festival is also a place for inclusion, a possible encounter with other disciplines, and an opportunity for multiple points of view to establish a dialogue. In fact, attention to the environment and current topics (that make up a substantial part of the programme) as well as the many forms of artistic expression (photography, dance, music, including live performances); an ambitious market-oriented project (with an eloquent title: "From Tuscany to Cannes"); and the multiplication of festival venues and different realities across the city (ever more of them offer to host us) make up a galaxy that will spread its light for eight very intense days, with the hope that we will sow the seeds of ideas and suggestions among the visitors and will elicit long-lasting emotions in all of you.
Festival dei Popoli #60 frames the world in time.

Alberto Lastrucci
Director of Festival dei Popoli

La dimensione della passione
In ricordo di Mario Simondi e Guido Fink

Nonostante i festeggiamenti di questi giorni, il 2019 non è stato un anno facile per il Festival dei Popoli: ci sono stati tanti nuovi incontri ma anche alcuni dolorosi abbandoni. A Febbraio abbiamo appreso della morte di Mario Simondi e ad Agosto di quella di Guido Fink, due persone che hanno rappresentato moltissimo per questo Festival e che hanno vissuto fino alla fine con passione e acume il cinema e le riflessioni che stimola. Riassumere in poche parole il valore di queste due importanti figure è impossibile, pertanto preferisco affidarmi a due ricordi personali.
Il mio primo contatto con il Festival dei Popoli lo devo proprio a Guido Fink. Era il 1994 e Guido aveva da poco pubblicato, insieme a Roberta Andreucci e Luca Mazzei, un libro dal titolo: "John Cassavetes: più vero del vero". Da giovane studente universitario andai a Bologna per partecipare ad un seminario di presentazione del libro, che mi era piaciuto ma conteneva dei passaggi che non condividevo. Presi coraggio ed esposi in modo garbato ma deciso la mia critica. Mi sudavano le mani, pensavo: "questo adesso mi massacra". E invece l'eclettico e fine prof. Fink mi ringraziò, poi difese nel dettaglio la sua posizione e concluse dicendo che nel cinema, come nella vita, non c'è mai un'unica posizione definitiva. Andai via da quel seminario felice e con un carico di domande, sul retro della copertina del libro c'era scritto: *edizioni Festival dei Popoli*.
Il direttore di allora era Mario Simondi e per molti anni ancora lo sarebbe stato. Nel 2007 lo invitai a fare una lezione in un corso universitario a Modena. Mario accettò e si presentò con uno dei suoi collaboratori, un giovane Alberto Lastrucci che da lì a poco sarebbe diventato il nuovo direttore insieme a Maria Bonsanti. La lezione fu bellissima, gli studenti erano entusiasti. All'uscita Mario mi confessò che il Festival era in difficoltà a trovare fondi sufficienti per andare avanti, anche se la passione era tanta. Fu così che cominciai a frequentare gli uffici del Festival dei Popoli, grazie a quella parola che sta tra l'eccitazione e la sofferenza, tra la benedizione e la condanna: "passione". Mario lo ricordo illuminato dalla luce di uno schermo e piegato su alcuni quaderni a prendere appunti, intento a guardare qualche film sconosciuto proveniente da un angolo sperduto del mondo. Quasi non salutava quando entravi, tanto era immerso nella visione. Poi, ad un tratto, si animava, esplodeva come un cercatore d'oro di fronte ad una pepita. Richiamava l'attenzione di tutti i presenti, interrompeva tutte le altre occupazioni e cominciava a parlare in preda all'eccitazione con gli occhi che, dietro le lenti degli occhiali, brillavano... di passione.
Nel 1998 Mario Simondi decise con Guido Fink di inserire nel programma del 39° Festival dei Popoli una sezione dal titolo: "Ciak si muore". Nel saggio "L'ultimo spettacolo" che introduceva quella sezione, Fink scrive che il cinema ci permette di duplicare e di prolungare la vita, perché: "aggiunge una dimensione in più, e forse più d'una, alla nostra esperienza quotidiana". Grazie Mario e grazie Guido per averci svelato quella dimensione che si cura con l'intelligenza e si ravviva con la passione.

Vittorio Iervese
Presidente del Festival dei Popoli

The Dimension of Passion
In remembrance of Mario Simondi and Guido Fink

In spite of the celebrations of these days, 2019 has not been an easy year for Festival dei Popoli: there have been several new encounters, but also some painful separations. In February, we were apprised of the death of Mario Simondi; in August, Guido Fink also passed away. Both gave a lot to the Festival, and both experienced cinema and the reflections that revolve around it with passion and sharpness until the end. To present the value of these outstanding figures in a few words is impossible, so I'd rather recall two personal memories.
I owe my first contact with Festival dei Popoli precisely to Guido Fink. It was 1994, and Guido had just published, along with Roberta Andreucci and Luca Mazzei, a book with the title *John Cassavetes: più vero del vero*. As a young undergraduate, I went to Bologna to take part in a seminar for the presentation of the book, which I liked even though I didn't agree on a few passages. I plucked up courage and expounded my critique in a polite, but resolute manner. My hands were sweating, I thought 'Now he'll blast me'. And instead, the versatile and refined Prof. Fink thanked me, and then upheld his position in detail, concluding that in film, just like in life, there is never a single, definitive stance. I left the seminar feeling happy and loaded with questions. On the book's back cover you could read: *publications Festival dei Popoli*.
The director then was Mario Simondi, and he continued to be for many years. In 2007, I invited him to give a lecture at a university course in Modena. Mario accepted, and he showed up with one of his collaborators, a young Alberto Lastrucci, who some time later became the new director along with Maria Bonsanti. The lecture was beautiful, and the students were enthusiastic. On leaving, Mario confessed that the Festival was struggling to raise the funds necessary to go on, in spite of everyone's passion. This is how I became acquainted with Festival dei Popoli, thanks to that word that lies between excitement and pain, blessing and condemnation: 'passion'. I remember Mario lit up by a monitor, bent over a few notebooks taking notes, surely watching some unknown film that came from some lost corner of the world. He hardly said hello when you came in, because he was so absorbed in his viewing. Then he would suddenly come to life, exploding like a gold digger who finds a nugget. He would call the attention of those present, he would interrupt all other occupations and begin to talk excitedly, with his eyes behind the lenses of his glasses sparkling with... passion.
In 1998, Mario Simondi and Guido Fink made a retrospective for the 39th programme of Festival dei Popoli with the title "*Ciak si muore* – Morality and immorality of death in film". In his article introducing the retrospective, "The Last Show", Fink wrote that cinema allows doubling and prolonging life, because "it adds another dimension, and possibly more than one, to our daily experience." Thanks Mario, and thanks Guido, for revealing this dimension that is cured with intelligence and rekindled with passion.

Vittorio Iervese
Festival dei Popoli President

ASSEMBLEA DEI SOCI DEL FESTIVAL DEI POPOLI
MEMBERS OF THE ASSOCIATION FESTIVAL DEI POPOLI

Sandro Bernardi, Gianni Bianchi, Sandra Binazzi, Federico Bondi, Giorgio Bonsanti, Maria Bonsanti, Augusto Cacopardo, Giovanni Cioni, Ilaria Costanzo, Francesco De Biasi, Lorenzo Dell'Agnello, Serena Di Pietro, Gianluca Guzzo, Vittorio Iervese, Cristina Jandelli, Lucia Landi, Alberto Lastrucci, Silvia Lelli, Claudia Maci, Clara Marinelli, Luca Mazzei, Margot Mecca, Federico Micali, Serge Noiret, Niccolò Pecorini, Federico Pierotti, Antonio Pirozzi, Samuele Rossi, Virginia Sodi, Federico Siniscalco.

Il Festival dei Popoli ringrazia tutti coloro che, in questi sessanta anni, hanno dato il loro prezioso contributo | The Festival dei Popoli thanks all those who, in these sixty years, have given their valuable contribution:

Enrico Acciai, Marcello Andrei, Roberta Andreucci, Simone Bardazzi, Luciano Barisone, Patricia Baroni, Pierluigi Basso, Paolo Bertolin, Carla Bianco, Clemente Bicocchi, Manuela Buono, Martina Borghi, Antonio Breschi, Giovanni Bogani, Manola Bracciali, Eugenio Breschi, Chiara Caliceti, Romano Calisi, Massimo Canevacci, Elita Cannata, Claudio Carabba, Lorenzo Carlomagno, Emanuele Casagli, Valerio Capecchi, Cristina Casini, Giovan Battista Cavallaro, Michele Causero, Carlo Chatrian, Alessandra Chelazzi, Brunetto Chiarelli, Sergio Chiostri, Paolo Chiozzi, Marco Cipollini, Patrizia Cirino, Veronica Citi, Pietro Clemente, Nico Colacillo, Lara Colzi, Jean Louis Comolli, Lorenzo Coppini, Francesca Corpaci, Jacopo D'Annibale, Paolo Roberto de Carvalho, Luc de Heusch, Scilla De Flaviis, Olimpia De Meo, Amina De Napoli, Filippo Maria De Sanctis, Luigi De Santis, Paolo Fabbri, Sergio Fant, Lorenzo Ferrone, Guido Fink, Funkyfreshfactory, Franco Franciosi, Sergio Frosali, Enrico Fulchignoni, Lorenzo Garnerone, Laura Gentilli Caldini, Giovanni Germani, Paolo Giovannini, Claudio Giua, Paolo Grassini, Paolo Graziosi, Giulia Greppi, Jacqueline Grigaut, Enrico Guaraldi, Eleonora Guerri, Edith Güntert, Ido Haar, Marco Jodice, Giovanni Klaus Koenig, René Koenig, Silke Kurth, Jacopo Lapi, Fernando Lara, Nioxola Leone, Alessandra Lorini, Franco Lucchesi, Silvia Lucchesi, Marcello Mantovani, Mario Marinello, Miquel Martí Freixas, Franco Mariotti, Andrea Martini, Claudio Messina, Matias Meyer, Angelo Migliarini, Luciano Monteagudo, Arianna Monteverdi, Edgar Morin, Marina Mottin, Sara Naviganti, Giona A. Nazzaro, Marco Nocentini, Margherita Novelli, Giuseppe Ortoleva, Azzurra Padovano, Lorenza Pampaloni, Gian Paolo Paoli, Ilaria Parenti, Giulia Pasero, Luca Pavan, Mirella Pavesi, Paolo Pecile, Elisabetta Pieri, Matteo Plateroti, Rosalba Proietti-Pizzi, Marco Pratellesi, Liborio Rao di Capopassero, Valeriana Rizzuto, Maria Stella Rognoni, Jean Rouch, Brigitte Rubio, Pier Carlo Ruffilli, Cinzia Sanfilippo, Giuliana Scalera, Thomas Shandorf, Tullio Seppilli, Paolo Sibilla, Amalia Signorelli, Gabriele Silvani, Mario Simondi, Irene Socci, Edoardo Speranza, Chiara Stinghi, Jacopo Storni, Lorenzo Targetti, Maria Pia Tasselli, Sara Terreni, Tullio Tentori, Gilberto Tinacci Mannelli, Carlo Tullio-Altan, Simone Velluti Zati di S. Clemente, Jacqueline Veuve, Giacomo Vieri, Giuseppe Vigna, Claudio Zanchi, Marta Zappacosta, Vito Zagarrio, Ugo Zilletti, Martina Zombi.

GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

CONCORSO INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL COMPETITION

La giuria internazionale del 60° Festival dei Popoli, composta da **Enrica Capra** (Italia), **M. Cem Öztüfekçi** (Serbia), **Éva Tourrent** (Francia), assegnerà i seguenti premi:

Premio al Miglior Cortometraggio (durata: fino a 30 minuti): € 2.500,00, equamente divisi tra regista e produzione;
Premio al Miglior Mediometraggio (durata: tra i 31 e i 60 minuti): € 4.000,00, equamente divisi tra regista e produzione;
Premio al Miglior Lungometraggio (durata: superiore ai 60 minuti): € 8.000,00, equamente divisi tra regista e produzione;
Targa "Gian Paolo Paoli" al **Miglior Film Antropologico.**

The International Jury of the 60th Festival dei Popoli, composed of **Enrica Capra** (Italy), **M. Cem Öztüfekçi** (Serbia), **Éva Tourrent** (France), will bestow the following Awards:

Best Short Documentary (maximum length: 30 minutes): € 2,500.00 (divided equally between the director and the production).
Best Mid-Length Documentary (length: between 31 and 60 minutes): € 4,000.00 (divided equally between the director and the production).
Best Feature-Length Documentary (length: more than 60 minutes): € 8,000.00 (divided equally between the director and the production).
Best Anthropological Film: "Gian Paolo Paoli" Award.

CONCORSO ITALIANO | ITALIAN COMPETITON

Premio per l'edizione in Dvd e Digital Download: "POPOLI doc – CG Entertainment"
CG Entertainment, editore home video, offre al film italiano vincitore l'opportunità di essere pubblicato in Dvd e Digital Download nella collana "Popoli Doc – La collana del Festival dei Popoli".

"POPOLI doc – CG Entertainment" Home distribution and Digital Download Award
CG Entertainment, home video distribution, offers to the Italian film that will win the opportunity to be published on DVD and Digital Download in the series "Popoli Doc – La collana del Festival dei Popoli".

LA COMPAGNIA

Premio distribuzione in sala "Imperdibili"
La Compagnia è un progetto promosso da Regione Toscana: uno spazio nel centro di Firenze realizzato e gestito da FST - Fondazione Sistema Toscana per tutti coloro che coltivano la passione per il documentario, la sperimentazione, la cultura dell'audiovisivo in tutte le sue forme. Il premio "Imperdibili" sarà assegnato dal responsabile della programmazione de La Compagnia congiuntamente al suo staff. Il film vincitore verrà tenuto in programmazione a La Compagnia per un periodo da concordare con la produzione/distribuzione.

Theatrical distribution Award: "Imperdibili"
La Compagnia is a project promoted by the Tuscan Region: a theatre in the centre of Florence conceived and managed by FST - Fondazione Sistema Toscana for all those who cultivate the passion for documentary films, experimentation, audiovisual culture in all its forms. The prize will be awarded by the Head of programming of the Cinema La Compagnia in conjunction with her team. The winner will be screened at the Cinema La Compagnia during a period of time to be agreed with the production/distribution.

il Cinemino
il cinema visto da vicino

Premio distribuzione in sala "Il Cinemino"
Il Cinemino è un progetto culturale nato a Milano nel 2018. Un cineclub accogliente e tecnologicamente all'avanguardia, un punto di scambio e di incontro per tutti coloro che amano la settima arte con una partioclare attenzione per i documentari a tema sociale, le produzioni coraggiose e le opere prime. Il premio "Il Cinemino" sarà assegnato dal team composto dai soci fondatori del Cinemino all'opera che meglio saprà incarnare lo spirito "cinemino": impegno, valore sociale e linguisticamente innovativo. Il film vincitore verrà programmato durante una serata dedicata e tenuto in programmazione nei giorni successivi (con modalità da concordare con la produzione/distribuzione).

Theatrical distribution Award: "Il Cinemino"
Cinemino is a cultural project born in Milan in 2018. A welcoming and technologically advanced film club, a point of exchange and meeting for all those who love Cinema with a particular attention to social documentaries, brave productions and debut works. The "Il Cinemino" prize will be awarded by the team composed of the founding members of Cinemino to the film screened that best embodies the spirit of "Cinemino": commitment, social value and linguistic innovation. The winning film will be programmed during a dedicated evening and held in the program in the following days (with modalities to be agreed with the production/distribution).

Premio distribuzione SVOD “Tënk”
Tënk è la prima piattaforma SVOD dedicato al cinema documentario indipendente. Attualmente disponibile in Francia, Belgio, Svizzera e Lussemburgo. Il Premio, che consiste nell’acquisto dei diritti di distribuzione per la diffusione sulla piattaforma europea Tënk per 2 mesi, verrà assegnato ad uno dei film italiani in concorso. Nel 2020 Tënk arriverà anche in Italia.

SVOD Distribution Award: “Tënk”
Tënk is the first SVOD website dedicated to independent documentary cinema. Currently available in France, Belgium, Switzerland and Luxembourg. Tënk Prize gives access to a purchase of distribution rights for a broadcast on the European Tënk platform for 2 months. It will reward an Italian film from the national and international competition. Tënk is arriving in Italy in 2020.

Lo sguardo dell’altro. La sfida del dialogo tra culture e religioni
I film del Concorso Internazionale e del Concorso Italiano competono per il premio assegnato dall’ Istituto Sangalli per la storia e le culture religiose di Firenze.

“The Gaze of the Other: The challenge of dialogue between cultures and religions” Award
The films of the International Competition and the films of the Italian Competition, compete for the prize awarded by the Istituto Sangalli per la storia e le culture religiose of Florence.

Premio MYmovies.it dalla Parte del Pubblico
Grazie alla partnership con MYmovies.it , per ogni voto che darai ai film del Concorso Internazionale e del Concorso Italiano, riceverai in regalo una pin collezionabile IN CASE OF EMERGENCY by MYmovies.it (fino ad esaurimento).

MYmovies.it Audience Award
Thanks to the partnership with MYmovies.it, for every vote you give to the films of the International Competition and of the Italian Competition, you will receive as a gift a collectible pin IN CASE OF EMERGENCY by MYmovies.it (subject to availability).

GIURIA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL JURY

ENRICA CAPRA

Fondatrice e CEO di Graffiti Doc, fondata a Torino nel 2004, e più recentemente co-fondatrice della società francese Tag Film, fondata a Parigi nel 2019, Enrica Capra è conosciuta a livello internazionale come produttrice di lungometraggi, distribuiti in sala in diversi paesi e premiati in importanti festival. Tra gli ultimi titoli, *One More Jump* di Manu Gerosa presentato nel concorso internazionale di Alice nella Città - Festa del Cinema 2019 a Roma, e distribuito all'estero da Fandango Sales; *Country for Old Men* di Jona & Cravero ha vinto il Premio Speciale della Giuria al TS International Film Festival 2018, ed è stato selezionato al David di Donatello 2018; *Thy Father's Chair* di Antonio Tibaldi ha aperto il concorso principale di IDFA 2015, e ha girato nei principali festival in Europa e negli Stati Uniti; *Un altro me* di Claudio Casazza, è stato selezionato come film di apertura del Festival dei Popoli 2015, e ha vinto il Premio del Pubblico del Concorso Internazionale. Enrica è stata vicepresidente di Doc/It nel 2011-2013, ed è membro dell'EFA.

Founder and CEO of Graffiti Doc, established in Torino in 2004, and more recently co-founder of the French company Tag Film, set up in Paris in 2019, Enrica Capra is known internationally as producer of feature length documentaries released theatrically in several countries and awarded at important festivals. Among the latest titles, *One More Jump* by Manu Gerosa was released in international competition at Alice nella Città – Festa del Cinema 2019 in Rome, and is sold internationally by Fandango Sales; *Country for Old Men* by Jona & Cravero won the Special Jury Award at TS International Film Festival 2018, and was shortlisted at David di Donatello 2018; *Thy Father's Chair* by Antonio Tibaldi opened at IDFA 2015 in main competition, and travelled the main festivals in Europe and US; *Another Me*, by Claudio Casazza, was selected as opening film at Festival dei Popoli 2015, deserving the International Competition Audience Award. Enrica served as vice-president of Doc/It in 2011-2013, and is a member of EFA.

M. CEM ÖZTÜFEKÇİ

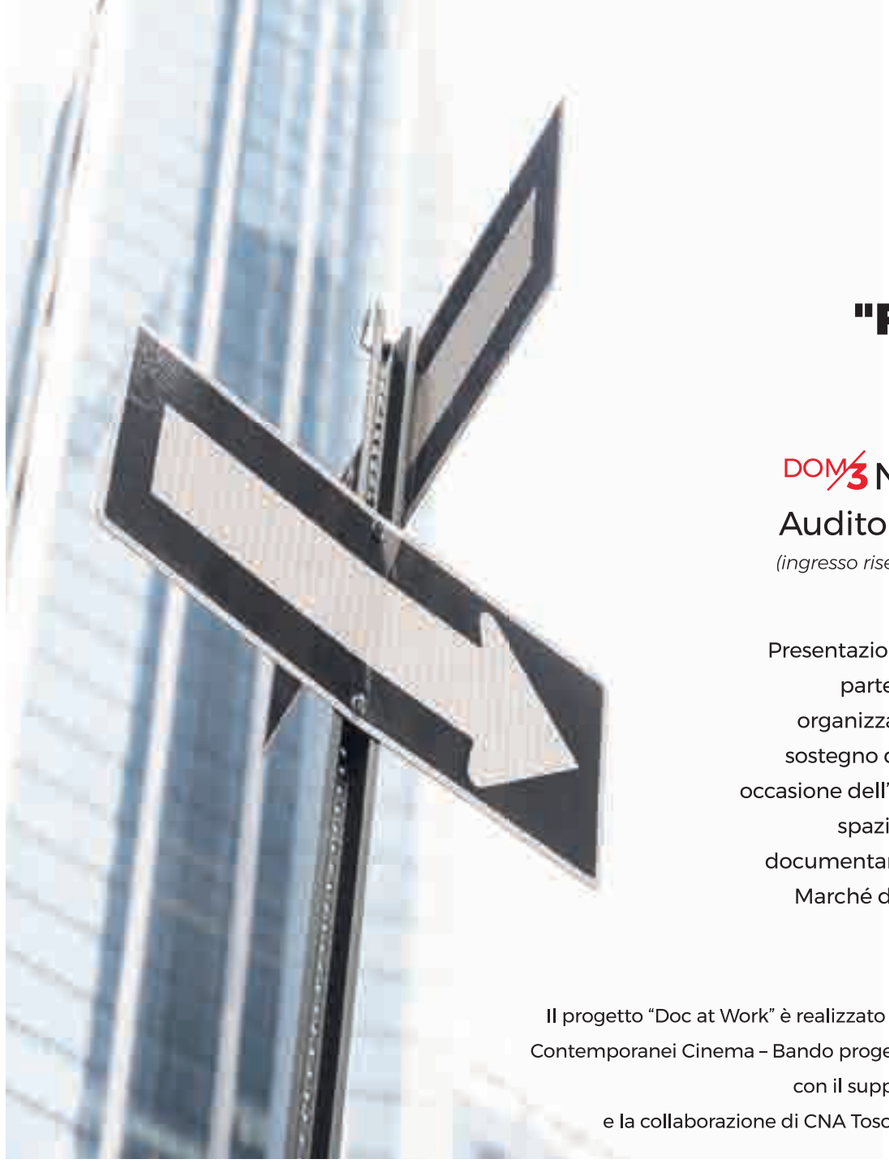
Nato in Turchia, risiede a Belgrado. Ha conseguito una laurea in cinematografia e un Master in Filosofia e pensiero sociale. Ha diretto e prodotto due cortometraggi, un lungometraggio e ha lavorato come assistente alla regia per vari film. I due cortometraggi che ha scritto e diretto, *Ayak Altında* (Downstairs, 2007) e *Nolya* (2011) hanno partecipato a più di 60 festival internazionali e nazionali tra cui Premiers Plans, Amiens, Dokufest, Drama, Istanbul, Antalya, Adana e hanno vinto diversi premi. Sono passati anche su canali televisivi come ARTE/ZDF, Canal+, SBS e RTP. *Nolya* è stato premiato come Miglior Film al Drama International Short Film Festival - membro dell'European Film Academy, in Grecia - e selezionato tra i migliori 10 cortometraggi turchi dell'ultimo decennio, dall'Associazione Cinema Antalya nel 2015. È stato co-montatore di *Wongar* (2018) di Andrijana Stojkovic. Lavora come consulente al montaggio per film di finzione e documentari. Dal 2018 è manager dell'Industry del Beldocs International Documentary Festival di Belgrado ed è il consulente artistico della Turkish Film Week di Belgrado.

Born in Turkey, in 1985, he lives in Belgrade. He holds a BA in film-making and MA in Philosophy & Social Thought. He directed and produced two short films, produced one feature film and worked as a line producer- assistant director for various films. The two short films that he has written and directed, *Ayak Altında* (*Downstairs*, 2007) and *Nolya* (2011) took part in more than 60 international and national festivals such as *Premiers Plans*, *Amiens*, *Dokufest*, *Drama*, *Istanbul*, *Antalya*, *Adana* and won several awards. They are screened by TV channels such as ARTE/ZDF, Canal+, SBS and RTP. *Nolya* was awarded as the 'Best Film' in the Drama International Short Film Festival –member of European Film Academy, in Greece– and selected among the best 10 Turkish short films of the last decade, by Antalya Cinema Association in 2015.
He co-edited Wongar (2018) by Andrijana Stojkovic. He works as an editing consultant for fiction and documentary films. Since 2018 he has been appointed Head of Industry at Beldocs International Documentary Festival, Belgrade and artistic consultant of Turkish Film Week in Belgrade.

ÉVA TOURRENT

Éva Tourrent ha lavorato per diversi anni come giornalista per la radio e la televisione pubblica francese. Nel 2006 ha iniziato a dedicarsi al cinema e si è formata in regia al Master di documentario creativo di Lussas, dove ogni anno si svolge il festival États généraux du film documentaire. Ha poi diretto tre film. Il suo cortometraggio *Suspended by the Night* è stato selezionato in numerosi festival internazionali tra cui Visions du Réel. Oltre che sui suoi progetti personali, ha lavorato per quasi 10 anni alla produzione di documentari e fiction. All'inizio del 2018 è entrata a far parte del team di Tënk come direttrice artistica. Tënk è una piattaforma indipendente, a statuto cooperativo, che è stata creata nel 2016 e che ogni settimana, dietro abbonamento, offre documentari d'autore onlinenei paesi francofoni e, a partire dalla fine del 2019, in tutta l'Unione Europea.

Éva Tourrent worked for several years as a journalist for the French public radio and television. In 2006, she turned to cinema and trained in directing by following the Master's degree in creative documentary in Lussas, where the non-competitive festival États généraux du film documentaire takes place every year. She then directed three films. Her short film *Suspended by the night* has been selected in many international festivals including Visions du Réel. In addition to her personal projects, she worked for nearly 10 years on documentary and fiction productions. In early 2018, she joined the Tënk team as artistic director. This independent platform, a cooperative company, was created in 2016. Every week, it offers authors' documentary films accessible by subscription in the European Union from the end of 2019.



60 FESTIVAL dei POPOLI
FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

"From Tuscany to Cannes"

DOM 3 NOVEMBRE 2019
Auditorium di S. Apollonia
(ingresso riservato agli accrediti professionali)

Presentazione dei 6 progetti candidati per partecipare ad un Italian Showcase organizzato da Festival dei Popoli con il sostegno di Toscana Film Commission in occasione dell'edizione 2020 del Doc Corner, spazio dedicato ai professionisti del documentario nel prestigioso contesto del Marché du Film del Festival di Cannes.

Il progetto "Doc at Work" è realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei Cinema – Bando progetti di internazionalizzazione 2019, con il supporto di Toscana Film Commission e la collaborazione di CNA Toscana e CNA Firenze Metropolitana.

Progetto realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema

Las hermanas de rocinante

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Belgio, Paesi Bassi, 85', col.

Regia: Bénédicte Liénard, Mary Jiménez
Fotografia: Virginie Surdej
Montaggio: Marie-Hélène Dozo
Suono: Kwinten Van Laethem
Produzione: Clin d'oeil films
Coproduzione: Dérives, Lüttich, BALDR Film, Amsterdam, CBA, Brüssel
Distribuzione: Pluto Film

Contatto: Marc Colditz, Pluto Film
Email: marc@plutofilm.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Molti dei documentari di Bénédicte Liénard sono stati mostrati in televisione e nei festival. *By the Name of Tania* è la sua terza collaborazione con Mary Jiménez.

Several of Bénédicte Liénard's documentaries were shown at festivals and on television. *By the Name of Tania* is her third collaboration with Mary Jiménez.

Filmografia
2019: By the Name of Tania
2015: Le chant des hommes
2013: D'arbres et de charbon
2013: Sobre las brasas
2002: Une part du ciel

Mary Jiménez è nata in Perù e vive in Belgio. È attualmente responsabile del laboratorio per la cultura dell'immagine sonora (SIC) a Bruxelles. Il Festival dei Popoli le ha dedicato una retrospettiva nel 2015.

Mary Jiménez was born in Peru and lives in Belgium. She is currently in charge of the Sound Image Culture (SIC) filmmakers' lab in Brussels. Festival dei Popoli dedicated to her a retrospective in 2015.

Filmografia
2019: By the name of Tania
2012: Héros sans visage
2009: Le dictionnaire selon Marcus
2006: La position du lion couché
1985: Du verbe aimer

BÉNÉDICTE LIÉNARD, MARY JIMÉNEZ

BY THE NAME OF TANIA

Un film che non parla di una singola vita, ma di tante, disperse, invisibili, tragiche vite collettive; un film che concentra la sua attenzione su un singolo volto, un'opera che si colloca in uno spazio paradossale e al tempo stesso originale, cangiante, fluido. Un film che racconta attraverso voci e primi piani: un primo piano che diventa il volto di tutti coloro che condividono la stessa storia. *By the Name of Tania* è, come dice il titolo, un film che parla "a nome di", e al tempo stesso "per mezzo di"; un film che raccoglie voci, testimonianze, tracce di esperienze collettive. Le esperienze sono quelle di tante ragazze costrette a prostituirsi in Peru mentre sono alla ricerca di condizioni migliori di vita. Le parole e i pensieri di Tania, il personaggio creato nel film sono allora il montaggio dei loro pensieri, delle loro preoccupazioni, desideri, sogni, paure. La forma scelta da Bénédicte Lièнard e Mary Jiménez è quella appunto di un film che ibrida le forme, che permette a chi guarda di essere vicino a quei volti enigmatici, apparentemente senza emozioni visibili, il cui flusso di coscienza collettivo diventa un'unica voce. Ed è in questo modo che quelle voci disperse, inascoltate, trovano finalmente un'occasione di dignità e riscatto. (d.d.)

A film that does not discuss a single life, but so many missing, invisible, tragic collective lives. The film is focused on a single face, creating a paradoxical space that is also original, ever-changing, and fluid. The film is narrated through voices and close-ups: a close-up that that becomes the face of all those who share the same story. According to the title, *By the Name of Tania* speaks using the specific name of someone else, picking up voices, testimonies, and traces of collective experiences, the experiences of so many young women forced to prostitute themselves in Peru in search of a better life. The words and thoughts of Tania, the character created in the film, are put together departing from their thoughts, their worries, desires, dreams, and fears. The form chosen by film directors Bénédicte Liénard and Mary Jiménez is that of a hybrid, that allows the viewer to get close to those enigmatic faces, apparently devoid of visible emotions, in which the collective stream of consciousness becomes a single voice. In this way, those missing, unheeded voices find at last a chance for redemption and dignity. (d.d.)

TIAGO HESPANHA

CAMPO

Alla periferia di Lisbona, il "campo" ospita la più grande base militare d'Europa. Luogo di difficile definizione, dove truppe di soldati si addestrano per missioni immaginarie, scienziati osservano stelle e pianeti, un ragazzo al pianoforte suona per gli animali selvatici nascosti nel buio. E ancora: allevatori accudiscono il loro bestiame, troupe cinematografiche girano i loro film. Una voce divina, fuoricampo, ci guida nella scoperta di regole immutabili dell'Essere, nell'apparente disordine del reale. L'Uomo e il suo essere al mondo sono al centro della riflessione del regista Tiago Hespanha. La dimensione mondana e quella trascendentale dell'essere umano si rivelano profondamente intrecciate. "C'è stato un momento – dice la voce celeste che ricostruisce la storia dell'umanità – in cui l'Uomo ha sentito il bisogno di raccontarsi delle storie". Tanto il luogo quanto il film non consentono di scindere il piano reale da quello finzionale. Un lavoro cinematografico di straordinario spessore filosofico e spettacolare, orientato dall'idea che sia il gioco tra gli uomini a destinare l'Essere. *Campo* è un luogo dove il tempo quotidiano e la storia dell'umanità sembrano coincidere. (p.m.)

At the outskirts of Lisbon, the "campo" shelters the biggest military base in Europe. A place that is difficult to define, where troops get trained for imaginary missions, scientists observe stars and planets, and a boy at the piano plays for the wild beasts hidden in the dark. Moreover, farmers take care of their cattle, and film crews shoot their films. An off-screen divine voice guides us to the discovery of immutable rules of the Being across the apparent disorder of the real. Man and being in the world are at the core of film director Tiago Hespanha's reflection. The worldly dimension and the transcendental one of the human being prove to be deeply intertwined. "There was a moment – according to the celestial voice that reconstructs the story of humankind – in which Man felt the need of telling stories." Both place and film won't allow us to separate the real plane from the fictional one. A cinematic work of extraordinary philosophical and entertaining value, inspired by the idea that the Being is guided by the interplay of humans. *Campo* is a place where daily time and the history of humankind seem to overlap. (p.m.)

Spagna, Portogallo, 2019, 95', col.

Regia: Tiago Hespanha
Fotografia: Tiago Hespanha, Rui Xavier, Luisa Homem, Cláudia Varejão, Paulo Menezes, João Vladimiro, Vasco Viana
Montaggio: Francisco Moreira, Tiago Hespanha
Suono: Eva Valiño, Adriana Bolito, Giorgio Gristina, Tiago Melo Bento, Diogo Allen, Tiago Raposinho, Rafael Cardoso, Gonçalo Mota
Produttori: Joana Bravo, Joao Gusmao
Produzione: Terratreme filmes

Contatto: TERRATREME DISTRIBUTION
Email: pedroperalta@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tiago Hespanha è partner della società di produzione Terratreme dal 2008. Nel 2006 ha partecipato ad un workshop sul cinema documentario tenuto dagli Ateliers Varan a Lisbona e prodotto dalla Fondazione Calouste Gulbenkian. Da allora ha lavorato come regista e ha assunto diversi ruoli in altri progetti. Insegna al DOCNOMADS – European Documentary Master Course.

Tiago Hespanha has been a partner at the production company Terratreme since 2008. In 2006 he participated in a workshop on documentary filmmaking held by the Ateliers Varan in Lisbon and produced by the Calouste Gulbenkian Foundation. Since then he has been working as a director in his own films and has taken on different roles in other projects. He teaches at the DOCNOMADS – European Documentary Master Course.

Filmografia
2014: Industrial Revolution
2009: GuidedTour
2008: The Gift from Afar
2007: Ground Glass I, II
2007: Show Home
2006: Quinta da curraleira

Germania, Svizzera, 2019, 82', col.

Regia: Alexandra Kaufmann
Fotografia: Bastian Esser, Livia Romano
Montaggio: Ylenia Busolli
Suono: Max Pongratz, Giorgio Cristina, Vasili Vikhliaev
Produttrice: Sonja Kilbertus
Co-produttrici: Michela Pini, Silvana Bezzola Rigolini
Produzione: Evolution Film
Coproduzione: ZDF, RSI
In collaborazione con: ARTE
Distribuzione: New Docs

Contatto: Sonja Kilbertus, Evolution Film UG
Email: sk@evolution-film.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Alexandra Kaufmann è nata nel 1979 a Monaco, Germania. Dopo aver completato gli studi di economia a Monaco e Città del Capo ha studiato regia presso la ZeLIG School for Documentary di Bolzano. Durante e dopo gli studi ha lavorato per le società di produzione Megaherz Film e Fernsehen di Monaco di Baviera.

Alexandra Kaufmann was born 1979 in Munich, Germany. After completing her studies of economics in Munich and Cape Town she studied directing at the ZeLIG School for Documentary in Bolzano, Italy. During and after her studies she worked for the Munich-based production company Megaherz Film and Fernsehen.

Filmografia
2019: Las Hermanas de Rocinante
2013: Being You, Being me

ALEXANDRA KAUFMANN

LAS HERMANAS DE ROCINANTE

Per trovare un nome al cavallo, Don Chisciotte, impiega ben quattro giorni e quattro notti, racconta Cervantes, perché Ronzinante, in verità un ronzino malandato, è forte e maestoso ai suoi occhi e deve avere un nome degno di tanto vigore. A differenza di Don Chisciotte, Lois, proprietaria di un rifugio per cavalli maltrattati sulla Costa Blanca, in Spagna, sa bene che i suoi sono denutriti o in fin di vita ma, come il protagonista del celebre romanzo, non si arrende. A dispetto delle difficoltà economiche e familiari, Lois cura i suoi cavalli stabilendo con loro un contatto amorevole e di fiducia profonda. L'aiutano Xana e Paula, due bambine che si trasformano presto in adolescenti modificando i loro interessi e allontanandosi l'una dall'altra. Un documentario che esalta il rapporto umano/animale attraverso una vivida dimensione sensoriale e che sprigiona i suoi effluvi visionari restando in sospensione, come il nastro di una pellicola in controluce. Il reale è qui un cono eterno d'ambra che trattiene il miele della parola e il gesto senziente dell'adulta Lois e che riverbera, a sua volta, la sequenza di silenzi fanciulli dove criniere di cavalli e capigliature di ragazze coesistono in una sorellanza di forme e in un segreto di pensieri che punta al mare e al suo battesimo di luce. (c.z.)

It took Don Quixote four days and four nights to find a name for his horse, according to Cervantes's account, because in his eyes Rocinante, an actual old nag, looked strong and formidable and therefore deserved a rightful name. Unlike Don Quixote, Lois, the owner of a shelter for abused horses on the Costa Blanca, Spain, knows too well that her animals are malnourished or dying, but she doesn't give up – just like the hero of the renowned novel. In spite of financial and family hardship, Lois takes care of her horses by establishing a loving contact with them, based on deep mutual trust. She is helped by Xana and Paula, two little girls who soon become adolescents, while their interests change and drive them away from each other. This documentary celebrates the human-animal relationship through a vivid sensory dimension and releases its visionary emanations by remaining suspended, just like a backlit film tape. Here, the real is an eternal amber stone that retains the honey of speech and the sentient gesturing of the adult Lois. In turn, it also reverberates the sequence of childlike silences where horse manes and girls' hairdos coexist in a sisterhood of forms and in the deep of their thoughts, headed towards the sea and the baptism of light. (c.z.)

KARIM SAYAD

MY ENGLISH COUSIN
MON COUSIN ANGLAIS

Fahed è il protagonista delle cronache dell'esilio che suo cugino, Karim Sayad, gli dedica. Dopo anni di duro lavoro – o lavori,dato che ne ha almeno due alla volta - il cugino inglese ha deciso di lasciare Grimsy e di tornare in Algeria. Sogni e aspirazioni si sono infatti dileguati nella fatica quotidiana di una vita sempre più subalterna. "Vorrei interrogare gli spettatori attraverso il destino di Fahed come lavoratore povero nel Regno Unito post-Brexit per far luce sulle realtà socio-politiche che incarna. *My english cousin* racconta la necessità di riappropriarsi di determinati valori dopo decenni di esilio, il desiderio di reinventarsi, il bisogno di appartenere a qualcosa". [K.Sayad] Maneggiare il microscopico mormorio del volto del cugino inglese, nel quale frustrazione e allegria sono resi da un'unica movenza espressiva - comica e struggente insieme - rientra nella forma di una regia-spalla silenziosa, senziente, atta a garantire la 'battuta' del protagonista che, nel caso di Fahed, è sovente un silenzio ermetico ed oppositivo. La centratura di una condizione marginale e replicabile, esaltata però da una cornice di 'unicum' quasi eroico, si spinge al ritratto documentaristico pop osservazionale, se così si può dire, in una integrità autoriale condivisa e mai dogmatica. (c.z.)

Fahed is the hero of the chronicles from exile that his cousin, Karim Sayad, has dedicated to him. After year of hard work – he actually has at least two jobs at a time – the English cousin decided to leave Grimsy and come back to Algeria. Dreams and aspirations have indeed vanished in front of an exhausting daily life, always lived in a subordinate position. "I wish to question the audience through Fahed's destiny as a working poor in post-Brexit UK, to shed light on the socio-political realities he embodies. *My English Cousin* describes the need of re-appropriating certain values after decades of exile, the mid-life desire to reinvent oneself, and the craving to belong to something." [K. Sayad] Processing the microscopic movements of the English cousin's face, that renders frustration and happiness in a single, both comical and heart-rending expression, is part of the approach of a film direction that acts as a silent but sentient stooge to capture the hero's punchline. In the case of Fahed, the latter is a hermetic, oppositional silence more often than not. Focussing on a marginal and repeatable condition, highlighted by an almost heroic unique setting, the film director creates a pop-observational documentary portrait, so to say, retaining a shared, never dogmatic authorial integrity. (c.z.)

Svizzera, Qatar, 2019, 83', col.

Regia: Karim Sayad
Fotografia: Patrick Tresch
Montaggio: Naïma Bachiri
Suono: Miguel Antunes Dias
Produttrici:Joelle Bertossa, Flavia Zanon
Produzione: Close Up Films

Contatto: Joelle Bertossa, Close Up Films
Email: joelle@closeupfilms.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Il primo cortometraggio di Karim Sayad, *Babor Casanova*, ha debuttato a Locarno nel 2016 ed è stato poi presentato in più di venti festival in tutto il mondo, tra cui il Festival dei Popoli. Il suo primo lungometraggio documentario *Of Sheep and Men* ha debuttato al TIFF nel 2017, è stato poi selezionato al Festival dei Popoli, alla Mostra di Sao Paulo e al RIDM (Canada) e ha vinto il prestigioso Prix de Soleure nel 2018.

Karim Sayad's first short, *Babor Casanova*, premiered at Locarno in 2016 and was then shown in more than twenty festivals worldwide, among which Festival dei Popoli. His first feature documentary *Of Sheep and Men* premiered at TIFF in 2017, and was then selected at Festival dei Popoli, the Sao Paulo Mostra and RIDM (Canada) and won the prestigious Prix de Soleure in 2018.

Filmografia
2019: My English Cousin
2017: Of Sheep and Men
2017: Agnus Dei
2015: Babor Casanova

Italia, 2019, 96', col.

Regia: Giovanni Cioni
Fotografia: Giallo Giuman, Annalisa Gonnella
Montaggio: Giovanni Cioni
Suono: Daniele Saini
Musica: Jan Rzewski
Produttori:Giovanni Cioni, Igor Prinčič, Manuela Buono
Produzione: Giovanni Cioni e Arch Production
Distribuzione:Slingshot Films

Contatto: Manuela Buono, Slingshot Films
Email: manuela.buono@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Giovanni Cioni ha vissuto tra Parigi, Bruxelles, dove si è formato, Lisbona, Napoli e la Toscana, dove vive. Tra i suoi film: *Per Ulisse*, premiato nel 2013 al Festival dei Popoli; *In purgatorio* (2010), selezionato e premiato al Festival dei Popoli e a Cinéma du réel; *Nous/Autres* (2003). Nel 2011 il festival Visions du Réel ha dedicato una retrospettiva al suo lavoro.

Giovanni Cioni has lived in Paris, Brussels (where he studied), Lisbon, and Naples, and currently lives in Tuscany. His films include: *Per Ulisse*, a prizewinner at the 2013 Festival dei Popoli; *In purgatorio* (2010), selected and awarded prizes at the Festival dei Popoli and at Cinéma du réel; *Nous/Autres* (2003). In 2011 the Visions du Réel festival held a retrospective of his work.

Filmografia selezionata
2019: Non è sogno
2017: Viaggio a Montevideo
2015: Dal Ritorno
2013: Per Ulisse
2012: Gli Intrepidi
2009: In Purgatorio
2007: Prelude a fantomes
2005: In Questi Luoghi
2003: Nous/Autres
1999: Lourdes Las Vegas
1997: Le 21 fevrier 1997
1993: De Retour
1988: Le Gout de l'eveil

GIOVANNI CIONI

NON È SOGNO
NOT A DREAM

La vita in carcere tende ad assumere una consistenza onirica. La vita prima dell'imprigionamento, col suo senso e i suoi significati, subisce una battuta d'arresto che rompe bruscamente con tutto ciò che è stato. E così le giornate scorrono come sogni, senza consistenza e senza significato, e tutto prende a ruotare attorno alla colpa del reato commesso. "Io sono assassino! Io sono assassino! E chi se lo credeva?". A interrompere l'omogeneità delle giornate nel carcere di Capanne (Perugia) è arrivato il Laboratorio Nuvole, che ha portato "*Cosa sono le nuvole*" di Pasolini perché venisse scomposto e reinterpretato dai detenuti. Così, durante le prove davanti alla macchina da presa, si innesca una coazione a ripetere le stesse scene, le stesse battute, lo stesso ruolo moltiplicato per tanti uomini fino al cortocircuito e alla genesi di un dispositivo cinematografico in cui la mano di Cioni è inconfondibile e insostituibile. "Ma qual è la verità? Quello che penso io di me? O quello che pensa la gente? O quello che pensa quello là dietro?". La regia di Cioni ha la forza di creare uno spazio cinematografico originale aperto ai margini e agli esiliati, che ha fatto piazza pulita delle convezioni per lasciare spazio all'imprevisto e imprevedibile dell'incontro. (e.s.)

Life in jail tends to take on an oneiric quality. All life before prison, with its sense and meanings, receives a setback, breaking abruptly with all that was. The days go by like dreams, insubstantial and meaningless, and everything begins to revolve around the guilt of the crime committed. "I am a murderer! I am a murderer! Who would have thought?" But the homogeneity of the days in the jail of Capanne, Perugia, was broken by the arrival of Laboratorio Nuvole, that brought Pasolini's *Che cosa sono le nuvole?* inside. The idea is to have the detainees deconstruct and reinterpret the film episode. During the rehearsals in front of the camera, a compulsion kicks off to repeat the same scenes, the same dialogues, the same role multiplied by so many men until they short-circuit. Thus, a cinematographic device is created with the unmistakable, irreplaceable style of Cioni. "But what is the truth? That which I think of myself? Or that which the people think? Or that which the guy over there thinks?" Cioni's direction has the power to create an original cinematic space that is open to the marginal and the exiles, making a clean sweep of conventions to make room for the unforeseen and the unforeseeable that characterize any encounter. (e.s.)

Francia, 2019, 97', b/n e col.

Regia: Jean-Gabriel Periot
Fotografia: Amine Berrada, Manon Fourneyron, Sophonie Ngokani Belkie
Montaggio: Jean-Gabriel Périot
Suono: Ségolène Fuila, Claire Goldmann-Fournier, Colin Favre-Bulle
Musica: David Georgelin
Produttore: Frédéric Dubreuil
Produzione: Envie de Tempête Productions
Distribuzione:Doc & Film International

Contatto: Théo Lionel, Doc & Film International
Email: t.lionel@docandfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jean-Gabriel ha diretto diversi cortometraggi. Ha sviluppato un suo personale stile di montaggio attraverso l'uso di immagini d'archivio. I suoi film trattano spesso I temi della storia e della violenza. I suoi lavori sono stati mostrati in tutto il mondo in numerosi festival, e hanno ricevuto molti premi.

Jean-Gabriel has directed several short films. He has developed his own style of editing through the use of archive images. His films often deal with the themes of history and violence. His works have been shown all over the world in numerous festivals, and have received many awards.

Filmografia selezionata
2019: Our Defeats
2015: A German Youth
2013: Le jour a vaincu la nuit
2012: The Devil

JEAN-GABRIEL PERIOT

OUR DEFEATS
NOS DÉFAITS

È quel grido del cinema che ha squarciato la storia recente della cultura umana a essere ascoltato dai giovani protagonisti di Nos défaites, che vivono il "qui e ora" del nostro tempo che sembra invece non avere più alcuna storia. Il grido di quel cinema politico e sociale degli anni Sessanta e Settanta, nella cui eco risuonano i rumori di quelle strade del mondo vero e iniquo, si diceva, ovvero di quelle città residuali, prodotto di uno sviluppo economico aggressivo e di una politica fallimentare. Tra maggio e giugno 2018, l'autore Jean-Gabriel Périot ha lavorato con dieci studenti di una classe di cinema di una scuola superiore francese. Gli studenti hanno (ri)messo in scena alcune sequenze di scioperi, resistenza e dibattiti sul tema del lavoro e delle ingiustizie sociali appartenenti a film entrati nella storia del cinema, inclusi quelli di Jean-Luc Godard e Alain Tanner. Nos défaites mostra i risultati di questo lavoro e propone una serie di sorprendenti interviste agli studenti realizzate dal regista sul contenuto e la forma delle scene interpretate, su concetti come "classe", "sindacato" e "impegno politico". Un lavoro raffinato che esplora le forme del pensiero nel suo continuo tramontare e risorgere, e l'immagine cinematografica, l'irripetibile riflesso di luce sull'animo umano. (p.m.)

That cry of cinema that broke the recent history of human culture was heard by the young heroes of *Our Defeats* . They are those who live in the here and now of our times, which instead seem to have no history at all. It was the cry of the political and social cinema of the sixties and seventies, which re-echoed the sounds of the streets of the real, unequal world, i.e., those residual cities that are the by-product of an aggressive economic development and of a ruinous politics. May through June 2018, film director Jean-Gabriel Périot worked with ten students in a film class of a French high school. The students re-enacted sequences of strikes, resistance, and debates on labour and social injustice from films that are now part of film history, including those of Jean-Luc Godard and Alain Tanner. *Our Defeats* shows the outcome of this work, and proposes a few surprising interviews in which the director queries the students about the content and form of the scenes they've just acted in, and about such concepts as "class," "labour union," and "political engagement." A refined film that explores both the forms of thinking in its continuous waning and rising again and the film image – the unrepeatable reflex of light on the human soul. (p.m.)

Belgio, Francia, 2019, 85', col.

Regia: Alexe Poukine
Fotografia: Elin Kirschfink
Montaggio: Agnès Bruckert
Suono: Bruno Schweisguth
Produttrici: Cyril Bibas, Cécile Lestrade, Elise Hug
Produzione: Centre Vidéo de Bruxelles – CVB, Alter Ego Production
Coproduzione: Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles (CBA), Take Five, RTBF Télévision belge
Distribuzione: Andana Films

Contatto: Stephan Riguet, Andana Films
Email:sriguet@andanafilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alexe Poukine è una regista francese. Tra i suoi film: *Petites Morts* (2008) e *Dormir, dormir dans les pierres* (2013), entrambi presentati a diversi festival internazionali. *That Which Does Not Kill* (2019) è stato presentato in anteprima mondiale al Visions du Réel International Film Festival Nyon.

Alexe Poukine is a French director. Among her films: *Petites Morts* (2008) and *Dormir, dormir dans les pierres* (2013), both presented at several international film festivals. *That Which Does not Kill* (2019) had its world premiere at Visions du Réel International Film Festival Nyon.

Filmografia
2019: That Which does not Kill
2013: Dormir, dormir dans les pierres
2008: Petites Morts

ALEXE POUKINE

THAT WHICH DOES NOT KILL
SANS FRAPPER

Il tema dello stupro, trasversale e polifonico in sé, rende la dicitura di 'tema' quasi polverosa, anacronistica, sminuente. Se si pensa al numero di denunce, al lavoro di abbattimento degli stereotipi compiuto dal movimento femminista, ai casi di femminicidio come tragico parallelo del crimine sul corpo, quando non diretta conseguenza dello stesso, ecco che lo stupro non è un tema tra molti, quanto un irrisolto agentivo del patriarcato. Alexe Poukine costruisce un dispositivo filmico di trattazione dello stupro come 'parola' e non come 'tema' capace di ribaltare l'immaginario spettatoriale attraverso il residuo mnemonico di chi lo ha subito. La carica detonante del racconto del sé dentro e attraverso le parole di un'altra è fulmineo. Lo stupro di Ada diventa quello di tutte, non una di meno. Come sensori gemelli le parole per dirlo si toccano e scardinano l'esperienza isolata facendosi matrice verbale del dolore. That witch does not kill elude la contraffazione del sistema riproduttivo "colpa/castigo" come rimozione della violenza subita, rimettendola altresì in una sequenza emotiva proteiforme. Lo sguardo di Poukine, lontano dai 'carcerifici' e dai legalismi si fa attesa curativa della decostruzione dei vissuti dentro la decostruzione delle parole per raccontarli. (c.z.)

The theme of sexual violence, a polyphonic, across-the-board one in itself, makes the term 'theme' sound almost dusty, anachronistic, and diminishing. If you think of: the number of charges pressed; the work done by the feminist movement to fight stereotypes; the cases of femicide as a tragic parallel of the crimes committed on the body, if not a direct consequence of those; then rape is not just a theme among many others but an unresolved agentive of patriarchy. In his film, Alexe Poukine has dealt with rape as 'word' and not as 'theme', managing to reverse the imaginary of the audience through the use of memories of the victims. The explosive charge of the act of telling oneself within and by means of the words of another woman is fierce. The rape of Ada becomes something that belongs to everyone, *not one woman less*. Like twin sensors, the words to say it reach out and unhinge the isolated experience, becoming a verbal matrix of the pain. *That Which Does Not Kill* eludes the falsification of the reproductive system "guilt/punishment" as removal of the violence endured, repositioning it in a proteiform emotional sequence. The eye of Poukine, far from the 'jail factories' and the legalese, is a therapeutic wait of the deconstruction of women's experiences within the deconstruction of the words to say them. (c.z.)

Theodor

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Giappone, USA, 2019, 39', col.

Regia: Shelly Silver
Fotografia: Shelly Silver
Montaggio: Shelly Silver
Suono: Mike Degen, Stimulant Sound
Voce: Saori Tsukada
Traduzioni: Riyo Niimoto
Produttrice: Shelly Silver
Produzione: House Productions

Contatto: Shelly Silver
Email: shelly.silver@icloud.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Shelly Silver è nata a New York. Ha studiato Storia e Arte Concettuale alla Cornell University. Ha iniziato come fotografa e dopo la laurea, ha lavorato a lungo come montatrice di film e video. La sua esperienza nel cinema e nella televisione commerciale, così come il suo precedente con approccio all'arte concettuale e lo strutturalismo, l'hanno portata a parlare del mondo attraverso la grammatica cinematografica e televisiva.

Shelly Silver was born in New York. She studied History and Conceptual Art at Cornell University. Starting as a photographer, after graduating, she worked extensively as a film and video editor. Her experience in commercial film and television, as well as her early entanglement with conceptual art and structuralism, led her to speak about the world through film and television grammar.

Filmografia selezionata
2019: A Tiny Place That is Hard to Touch
2017: A Strange New Beauty
2015: The Lamps
2013: TOUCH
2008: in complete world
2004: What I'm Looking For
1999: small lies, Big Truth
1996: 37 Stories About Leaving Home
1994: Former East/Former West
1991: The Houses That Are Left
1989: Things I Forget to Tell Myself
1987: Meet the People
1984: Are We All Here?

SHELLY SILVER

A TINY PLACE THAT IS HARD TO TOUCH

Il senso della fine macera gli oggetti del mondo e ci dà esperienza della concreta impalpabilità della *morta vita* dell'esistente, senza riuscire a dirla una volta per tutte. Questa è una delle infinite vie in cui si può penetrare la visione di *A Tiny Place*. Tutto parte da Tatekawa, un canale che costeggia l'appartamento della traduttrice giapponese – voce guida del film - che risponde alle domande di una ricercatrice americana impegnata nello studio del calo demografico in Giappone. Le parole trasbordano da piccoli pezzi di mondo incastrati negli occhi. Il femminismo della presunzione dell'una e l'eccesso di distacco autocritico dell'altra fanno da contraltare ad accadimenti fantascientifici. Della sua residenza artistica giapponese, Shelly Silver, restituisce un film quasi senza volti, dalla didascalia immaginifica. Siamo di fronte a un esodo documentaristico; non più cinema *del* reale, ma cinema *con* il reale, dove l'uso stesso della realtà oltrepassa i confini del genere e precipita nel suo nucleo interno e intangibile. Ogni cosa una fantacosa che lambisce la propria fine, in cui l'amore tra due donne è eco di un caos generatore di ineguaglianza invisibile, come l'aria. La realtà aumentata dall'immersione non è mai stata un posto tanto piccolo eppure così difficile da toccare. (c.z.)

The sense of ending macerates the objects of the world and makes us experience the actual impalpability of the dead life of the existing, without managing to exhaust it. This is one of the infinite doorways to the vision of A Tiny Place. All departs from Tatekawa, a canal that runs past the apartment of the Japanese translator – also the narrator in the film – who answers the questions of an American researcher about Japan's declining birth-rate. Words overflow tiny pieces of the world set like specks in the eyes. The feminism of the arrogance of one woman is opposed to the excess of self-critical detachment of the other, and both counterpoint futuristic events. Out of her experience as artist-in-residence in Japan, Shelly Silver made an almost faceless film rich in imaginative captions. It constitutes a drift of the documentary: it's no longer cinema of the real but cinema with the real, where the use of reality crosses the boundaries of the genre and collapses into its inner, intangible core. Everything is a (science)fictional thing that brushes its ending. The love between two women is the echo of a chaos that generates invisible inequalities, like air. The reality augmented by immersion has never been a place so tiny and yet so hard to touch. (cz.)

Argentina, 2019, 60', col.

Regia: Juan Pablo Ruiz
Fotografia: Gustavo Schiaffino
Montaggio: Juan Pablo Ruiz, Alejandro Nantón
Suono: Omar Mustafá, Jonathan Darch
Musica: Micaela Chauque
Produttori: Laura Mara, Alejandro Nantón, Gustavo Schiaffino, Guillermo Pineles, Omar Mustafá
Produzione: Insomniafilms, Rita Cine

Contatto: Omar Mustafá
Insomniafilms
Email: omar@insomniafilms.com.ar

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Juan Pablo Ruiz ha girato diversi cortometraggi in 16mm, in competizione in diversi festival internazionali. È lo sceneggiatore del documentario *La palabra empeñada* sul giornalista argentino scomparso, Jorge Ricardo Masetti. *Cerro Quemado* è il suo primo film da regista e quest'anno ha iniziato le ricerche per un secondo film, *Nebulosa*, sul pianista scomparso Francisco Tenorio.

Juan Pablo Ruiz filmed several short-films in 16mm competing in diverse international film festivals. He is the scriptwriter of the documentary *La palabra empeñada* about the disappeared Argentinian journalist, Jorge Ricardo Masetti. *Cerro Quemado* is his first film as director and this year he started the investigation on *Nebulosa*, about the disappeared pianist Francisco Tenorio.

Filmografia
2019: Cerro Quemado

JUAN PABLO RUIZ

CERRO QUEMADO

Cerro Quemado è la storia di un viaggio di due donne, una madre e una figlia, per riunirsi con la nonna di quest'ultima, che da tempo vive isolata nelle montagne della provincia di Salta, in Argentina. Il film restituisce il respiro, la durata di questo lungo cammino, in cui tre generazioni di donne, appartenenti alla stessa etnia, si ritrovano, si confrontano, mettono in gioco le loro diverse scelte di vita, proprio a partire dalla più radicale, quella di Felipa Zerpa, la nonna, che ha deciso di vivere tra le montagne per mantenere le tradizioni ancestrali del suo popolo. Tre ritratti che si stagliano lungo il paesaggio di una delle zone più impervie dell'Argentina, in un film che fa del paesaggio stesso non il semplice sfondo del racconto, ma il fondamento reale dell'esistenza di chi vi appartiene profondamente (d.d.) «Cerro Quemado è il ritratto di tre donne appartenenti a diverse generazioni della stessa stirpe coya; un'indagine sulla loro cultura, i loro riti e le loro tradizioni; un'immagine di tre donne separate dal loro destino, riunite nella terra ancestrale in cui sono nate». [J. P. Ruiz]

Cerro Quemado is the story of the journey of two women, a mother and a daughter, bound to visit the latter's grandmother who has been living isolated in the mountains of the Salta Province, Argentina, for a long time. The film renders the duration and breath of this long way in which three generations of women, who belong to the same ethnic group, meet again, establish a dialogue, and put their different life choices on the line departing precisely from the most radical: the grandmother, Felipa Zerpa, decided to live on the mountains to preserve the ancestral traditions of her people. Three portraits standing out against the landscape of one of the most impervious areas of Argentina, in a film that treats this landscape not as a simple backdrop for the story but as the actual foundation of the existence of those who are deeply rooted in it. (d.d.) "Cerro Quemado is the portrait of three women from the Qulla (coya) people as well as an investigation of their culture, their rituals, and traditions. It offers an image of three women separated by destiny and reunited in the ancestral land in which they were born." [J.P. Ruiz]

Germania, Iran, 2019, 53', col.

Regia: Faezeh Nikoozad
Fotografia: Stephan Rosche
Montaggio: Narges Kalhor, Faezeh Nikoozad
Suono: Simon Bastian
Produttore: Faezeh Nikoozad

Contatto: Faezeh Nikoozad
Email: faezenikoo@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Faezeh Nikoozad vive in Germania dal 2009. È regista freelance e videoartista. Il suo lavoro copre uno spettro di temi tra i quali lo spaesamento, l'assenza, la patria, la famiglia e i ricordi d'infanzia. I suoi mezzi di comunicazione spaziano dal film sperimentale, al documentario e ai media misti.

Faezeh Nikoozad is based in Germany since 2009. He is a freelance filmmaker, Video Artist. Her work covers a spectrum of themes such as displacement, absence, homeland, family and childhood memories. Her mediums range from Experimentalfilm, documentary filmmaking and mixed media.

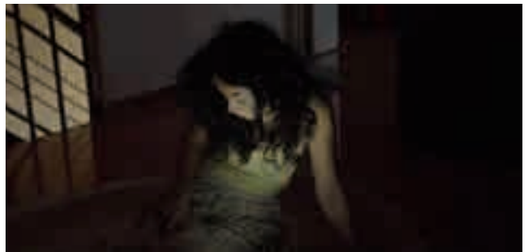
Filmografia
2019: Missed Embrace
2017: Asb
2015: DogMe
2014: Pixelated Memories
2013: Stillleben
2012: Moo
2009: Veil
2009: Myself

FAEZEH NIKOOZAD

MISSED EMBRACE

Anni dopo la perdita dei genitori, avvenuta durante l'infanzia, Faezeh decide di riscoprire, attraverso la costruzione del racconto cinematografico, il suo passato. La regista intraprende una duplice indagine: una nel presente, incontrando le persone a lei vicine, l'altra nei ricordi di famiglia, riportando alla luce vecchie fotografie e home movies. Proprio nelle immagini private dei VHS Faezeh nota la presenza di un uomo sconosciuto che gradualmente si rivela aver avuto un ruolo fondamentale nella sua infanzia. Una presenza che è la traccia di una storia che la regista decide di (ri)scoprire. Chi è la figura misteriosa? Perché nessuno ne vuole parlare? È ancora in vita oggi? *Missed Embrace* racconta la storia di una famiglia come tante, appartenente alla classe media nell'Iran degli anni '60, le cui vicende diventano emblematiche dei complessi cambiamenti che la rivoluzione islamica ha introdotto nella definizione dei ruoli familiari e nei rapporti parentali. (p.m.)

Several years after the loss of her parents, which she suffered during childhood, Faezeh decides to rediscover her past through the construction of a story in film. The film-maker embarks on a twofold investigation: one in the present, by meeting the people who are close to her, and the other into the family memories, bringing back to light old photographs and home movies. In the private images found in the videotapes, Faezeh notices the presence of an unknown man who she gradually finds out has had a crucial role in her childhood. This presence is the trace left by a story that the film-maker decides to (re)discover. Who is the mysterious figure? Why does no one want to speak about him? Is he still alive? Missed Embrace tells the story of a family just like any other that belonged to the middle class of 1960's Iran. What happened to them is emblematic of the complex changes that the Islamic revolution introduced in the definition of the roles in a family and of the relationships among relatives. (p.m.)



Belgio, 2019, 59', col.

Regia: Talheh Daryanavard
Fotografia: Julien Lambert
Montaggio: Jérôme Erhart
Suono: Eric Taryne
Produttori: Jérôme Laffont, Joachim Thôme, Brigitte Ducottet, Pierre Duculot
Produzione: Les productions du verger e supermouche productions, WIP
Distribuzione: Wallonie Image Production (WIP)

Contatto: Dimitri Kimplaire, Wallonie Image Production (WIP),Talheh Daryanavard
Email: festivals@wip.be, talheh@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Talheh Daryanavard è nato in Iran, dove ha vissuto per i primi dieci anni della sua vita. Successivamente si è stabilito in Belgio, dove si è laureato in fotografia e cinema. Attualmente insegna media e comunicazione all'IHECS, un liceo di comunicazione e giornalismo a Bruxelles.

Talheh Daryanavard was born in Iran, where he lived for the first ten years of his life. He later settled in Belgium where he graduated in photography and cinema. He currently teaches media and communication at IHECS, a high school of communication and journalism in Brussels.

Filmografia
2019: Moshta
2010: Safar

TALHEH DARYANAVARD

MOSHTA

Lungo le spiagge di un'isola iraniana, lontani dal frastuono di una società che sta vivendo un rapido sviluppo economico, tra incantevoli paesaggi alcuni uomini, pescatori e costruttori di grandi barche sembrano ancora vivere un tempo antico, e dimenticato. Il lavoro di Daryanavard Talheh è dedicato all'essere umano come parte della natura che costruisce il tempo della vita, le relazioni umane, l'essere al mondo. Allo 'stare' dell'uomo, dunque, che non evoca la fissità di una natura bella e immutabile, fatta solo per essere contemplata, ma quel movimento generativo del continuo venire al mondo della natura stessa. Nello sguardo di Talheh infatti, la costruzione lenta e meticolosa del ventre di una nave, che affiora dallo sfondo del racconto cinematografico, sembra simboleggiare da una parte il desiderio umano di partire e, dall'altra, il bisogno di ricordare di essere tornati per sempre in un luogo. Ecco il doppio movimento tellurico che fa vibrare le immagini di Moshta. Il film è costruito sulla osservazione di uomini che osservano sconfinamenti, e su un montaggio che passa dal dettaglio al campo lungo e lunghissimo. Personaggi immersi nel silenzio, distanti e uniti da legami profondissimi, lasciano ogni tanto fiorire dialoghi senza tempo. (p.m.)

Along the beaches of an Iranian island, far from the hustle and bustle of a society whose economy is quickly growing, fishermen and builders of fishing vessels seem to be living in an ancient, forgotten time on the backdrop of breath-taking landscapes. Daryanavard Talheh's film is focused on the human being as the part of nature that constructs the time of life, human relationships, and the way you live in this world. The 'existing' of man then, that does not evoke the fixity of a beautiful, immutable nature made for contemplation, but the generative motion of nature's continuous coming into being. In Talheh's eyes, the slow, painstaking building of the keel of a boat that surfaces from the background of the story seems to symbolize the human desire of leaving, on one hand, and, on the other hand, the need of remembering that you came back to a place to stay. This is the double telluric movement that makes the images of *Moshta* vibrate. The film is based on the observation of men watching acts of trespassing and on the editing of detail shots, long shots, and distance shots. The characters are immersed in silence, distant, and bound by extremely deep ties, while timeless dialogues occasionally flower throughout. (p.m.)

Portogallo, 2019, 40', col.

Regia: Leonor Noivo
Fotografia: Vasco Saltão
Montaggio: Leonor Noivo, Francisco Moreira, João Braz
Suono: Miguel Moraes Cabral, Vasco Saltão, João Matos, Rafael Cardoso, Hugo Leitão
Musica: António-Pedro
Con: Patrícia Guerreiro
Produzione: Terratreme Filmes
Distribuzione: Terratreme Filmes (Pedro Peralta, Gustavo Scofano), Portugal Film - Portuguese Film Agency (Ana Isabel Strindberg)

Contatto: Pedro Peralta
Email: pedroperalta@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dal 1999 Leonor Noivo lavora come sceneggiatrice e aiuto regista in film di finzione e documentari, collaborando con diversi registi come João Pedro Rodrigues, João Botelho, Pedro Pinho, João Nicolau, Marília Rocha, Carlos Conceição, Tiago Hespanha, Inês Oliveira, e molti altri. È co-fondatrice della società di produzione cinematografica TERRATREME Films.

Since 1999 Leonor Noivo works as script-supervisor and assistant director in fiction films and documentaries, with several directors such as João Pedro Rodrigues, João Botelho, Pedro Pinho, João Nicolau, Marília Rocha, Carlos Conceição, Tiago Hespanha, Inês Oliveira, among many others. She's co-founder of the Cinema production company TERRATREME Films.

Filmografia
2019: Reynard
2017: All I Imagine
2016: September
2012: The City and the Sun
2012: Other Letters or the Invented Love
2009: Latter-Day Saints
2007: Excursion
2006: Assembly
2005: Mould

LEONOR NOIVO
REYNARD
RAPOSA

La regista Leonor Noivo e l'attrice Patrícia Guerreiro, per parlare del segreto che condividono e su cui si basa la loro amicizia, decidono di creare il personaggio di Marta, la protagonista del film. Il loro segreto è ciò che la medicina chiama anoressia e che le autrici di Raposa ("volpe", in portoghese) considerano una possibilità di essere al mondo. Il rapporto con il proprio corpo, con lo spazio in cui esso vive, con il cibo che lo nutre, con i pensieri che lo abitano, con il tempo che lo consuma, questo rapporto con se stessi e il mondo viene messo in scena da Patrícia, le cui azioni sono commentate dalla sua voce fuoricampo, e filmato da Leonor. L'incontro tra le due donne, ovvero la possibilità di dirsi di sé e del loro essere al mondo, è determinata dall'invenzione di un personaggio che non è né l'una né l'altra, dal momento che regista e attrice hanno costruito uno spazio di transito tra il reale e l'immaginario in cui poter riversare le loro sensibilità. Realizzato in 16 mm, *Raposa* esprime mediante un'estetica potente la sacralità dell'esserci e offre una straordinaria occasione di riflessione sulla forma del reale e sul limite (ammesso che ci sia) tra finzione e realtà. (p.m.)

To discuss the secret they share on which their friendship is also based, film director Leonor Noivo and actress Patricia Guerreiro decide to create Marta, the leading character of this film. Their secret is what medicine has called anorexia, that the co-authors of Raposa ("fox," in Portuguese) see as a possibility of living in the world. The relationship with one's body and with the space in which it lives, with the food that nourishes it, with the thoughts that take shelter in it, and with the time that wears it out, this relationship with oneself and the world is performed by Patricia. Her actions are commented by a voice over, and filmed by Leonor. The encounter of the two women, i.e., the possibility of uttering their selves and their being into the world, is determined by the invention of a character that is neither one nor the other of the two. In fact, the film director and the actress made up a transit space between the real and the imaginary onto which to pour their sensitivity. Shot in 16mm, the powerful aesthetics of *Raposa* expresses the holiness of existence and offers an extraordinary opportunity of reflection on the form of reality and the boundary (if any) between fiction and reality. (p.m.)

Italia, 2019, 48', col.

Regia: Maria Boldrin
Fotografia: Julian Giacomuzzi
Montaggio: Nadja Werner
Suono: Maria Boldrin
Produzione: ZeligSchool for Documentary, Television and New Media

Contatto: ZeligSchool for Documentary, Television and New Media
Email: emanuele.vernillo@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Maria Boldrin è nata a Trento. È sempre stata interessata allo studio della natura umana e dopo aver finito il liceo classico e con una laurea in ostetricia, ha trascorso un paio d'anni all'estero a Vienna. Lì si avvicina alla lingua del documentario. Alla ZeLIG ha studiato regia per approfondire e consolidare la sua personale prospettiva attraverso il linguaggio del cinema.

Maria Boldrin was born in Trento. She has always been interested in the study of human nature and after finishing the classical lyceum and with a degree in obstetrics, she spent a couple of years abroad in Vienna. There she got closer to the language of documentary. Now at ZeLIG she is studying directing in order to exercise and consolidate her personal perspective on things through the language of cinema.

MARIA BOLDRIN
THEODOR

Theodor sta per compiere 5 anni, ma non solo. Sta per dirigere un pezzo del film che la sua amata Momo vuole girare su di lui e sul suo regno di sogni: l'appartamento all'ultimo piano dove vive con la sua famiglia. La videocamera è un nuovo, straordinario componente, un compagno di avventure, capace di farci vedere come siamo quando non ci vediamo e chi siamo quando ci cerchiamo attentamente nello schermo. Maria-Momo, regista del film, percorre il senso a lei smarrito dello scorrere metropolitano di una Vienna nebulosa e magica, allineandosi agli occhi di Theo, abile a semplificare il mondo. Bisonti da braccare e pinguini che si tuffano nello yogurt coesistono con l'aspirazione del piccolo regista a filmare ciò che la gente fa, a testimonianza di uno sguardo primigenio e assertivo sul reale degno degli albori del cinema. Se non è una novità affidare ad un giovanissimo protagonista una handycam, lo è di certo una scrittura così immediata ed autentica. Maria Boldrin non inventa la delicatezza che usa ma la usa e basta, con un andamento narrativo colmo di gesti di accettazione ai quali non si è usi nella realtà né, talvolta, nel cinema documentario. (c.z.)

Theodor is not only about to have his 5th birthday, but also to direct a segment of the film that his beloved Momo wants to shoot about him and the realm of his dreams: the penthouse apartment where he lives with his family. The video camera is a new, extraordinary member, a brother-in-arms that is capable of showing what we are like when we don't look at ourselves and who we are when we eagerly look for ourselves in the screen. Maria-Momo, the film director, runs along the metropolitan way she has lost in a foggy, magical Vienna, aligning her gaze with the eyes of Theo, who is able to simplify the world. Buffalos to hunt and penguins diving into the yoghurt coexist with the little film-maker's aspiration to film what people do, testifying to a primeval, assertive gaze on reality that is worthy of the beginnings of cinema. Entrusting such a young character with a handicam may not be new, but such an immediate and authentic realization sure is. Maria Boldrin did not invent the tact she uses, she just used it, adopting a narrative pace filled with gestures of acceptance that are not so common in reality, nor are they in documentary film-making. (c.z.)

Filmografia
2018: Maschggra

Spagna, 2019, 60', col.

Regia: Alexis Delgado Burdalo
Fotografia: Alexis Delgado Burdalo
Montaggio: Manuel Muñoz Rivas
Suono: Francesco Lucarelli
Produzione: Irene Borrego (59 en Conserva), Alexis Delgado Búrdalo (ADBfilm), José Alayón (El viaje films)
Distribuzione: Canary Islands Connection

Contatto: Javi Marrero, Canary Islands Connection
Email: javi@canaryislandsconnection.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alexis Delgado Búrdalo è un musicista, poeta e regista. È membro del duo pianistico Johann Sebastian Jazz e il suo primo libro di poesie è intitolato *La Flor del Vacío*. Ha diretto tre cortometraggi documentari dal titolo *Tres mujeres*, *Noche* e *Fuego*, e ha partecipato a numerosi festival cinematografici internazionali prima di realizzare *This Film is About Me*.

Alexis Delgado Búrdalo is a musician, poet and filmmaker. He is a member of the piano duo Johann Sebastian Jazz and his first book of poetry is titled *La Flor del Vacío*. He directed three documentary short films called *Tres mujeres*, *Noche* and *Fuego*, and participated in many international film festivals before making: *This Film is About Me*.

Filmografia
2019: This film is about me
2019: Fuego
2016: Noche
2013: Tres Mujeres

ALEXIS DELGADO BURDALO

THIS FILM IS ABOUT ME

In questo film viene portata all'estremo una delle lotte fondamentali e fondanti del cinema documentario, una lotta senza ferimenti, senza violenza fisica ma talvolta di grande e devastante potenza: quella tra soggetto e regista. Il conflitto si esprime/divampa interamente sul piano cinematografico, sul gioco di potere per ottenere il controllo dell'immagine: la protagonista impiega tutte le sue energie per appropriarsi dell'immagine che viene prodotta dall'occhio meccanico che la fissa, il suo sforzo per il controllo dell'immagine di sé, del film nella sua totalità, è enorme e sovrasta tutto e tutti: il regista, lo spettatore, lei stessa. Dall'altro lato il regista viene investito dalla forza della donna che sta catturando con la macchina da presa, come travolto da un'ondata di piena che potrebbe trascinarlo lontano dal suo progetto cinematografico: il regista si è volontariamente e coscientemente esposto a un grande rischio, spesso eluso nel cinema, al fine di arrivare in fondo a una ricerca filmica dolorosa e senza vincitori né vinti. Una ricerca coraggiosa che lascia aperta una ferita insanabile, una denuncia dell'inevitabile atto di forza compiuto nell'osservare. (e.s.)

In this film, one of the fundamental fights of documentary cinema is taken to its extremes: it is a fight without casualties or physical violence but at times devastatingly powerful, and the contenders are the subject and the film director. The conflict finds an expression/explodes entirely on the cinematic level, on the power play to gain control of the image: the heroine marshals all of her forces to dominate the image that is produced by the mechanical eye that stares at her. Her effort to control the image of herself, and the whole film, is enormous, exceeding everything and everyone: the film director, the audience, and herself. On the other hand, the film director is invested with the strength of the woman he is capturing with his camera as if he were bowled over by a tidal wave that could drag him far from if film project. In fact, the film director consciously chose to expose himself to a big risk, often circumvented in cinema, in order to go all the way through a painful cinematic research, without winners or losers. A brave quest that leaves an incurable wound open, a denunciation of the inevitable act of force underlying all observation. (e.s.)

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS

Mars, Oman

Svizzera, 2019, 18',col.

Regia: Lasse Linder
Fotografia: Robin Angst
Montaggio: Michèle Flury
Suono: Nicolas Büttiker, Daniel Bleuer
Musica: Feed The Monkey
Produttrice: Edith Flückiger
Produzione: Hochschule Luzern – Design & Kunst – BA Video Studiengang Film
Distribuzione: Some Shorts

Contatto: Wouter Jansen, Some Shorts
Email: info@someshorts.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Lasse Linder, prima di iniziare i suoi studi alla HSLU di Lucerna – sezione video – nel 2016, ha lavorato come montatore. Il suo primo cortometraggio *Bashkimi United* (2018) è stato premiato in diversi festival in Svizzera. *All Cats are Grey in th Dark* è il suo film di diploma.

Lasse Linder worked as a film editor before he began his Video Studies at the University of Lucerne – Design and Art in 2016. His first short film *Bashkimi United* (2018) received awards at several festivals in Switzerland. *All Cats are Grey in th Dark* is his diploma film.

Filmografia
2019: All Cats Are Grey in the Dark
2018: Bashkimi United
2015: Psilocybin

LASSE LINDER

ALL CATS ARE GREY IN THE DARK
DRINGEND: NACHTS SIND ALLE KATZEN GRAU

A volte la macchina da presa tende ad assomigliare al microscopio per il modo di osservare il reale: si avvicina tanto al suo soggetto da cogliere ciò che da lontano sarebbe impossibile distinguere. Altre volte tende verso le telecamere di sorveglianza: un occhio che guarda da una certa distanza un determinato punto dello spazio e ciò che lo attraversa, immobile, distaccato. In questo film le due tendenze si sono coniugate in una forma di osservazione ibrida. Il regista è riuscito a penetrare in un microcosmo isolato e privato, che sarebbe passato inosservato se non per qualche elemento di stravaganza esteriore del tutto insufficiente a una descrizione approfondita. Una volta entrato a far parte di questo microcosmo ha deciso di stare in disparte e osservare con grande attenzione fino a cogliere episodi e momenti che, abilmente intrecciati in una narrazione tanto semplice quanto efficace, raccontano di un uomo e dei due suoi amatissimi gatti grigi, del loro rapporto simbiotico e amorevole, della loro avventura in attesa di una cucciolata. Un ritratto divertente ma non irrispettoso di un piccolo universo marginale, solo apparentemente distante. (e.s.)

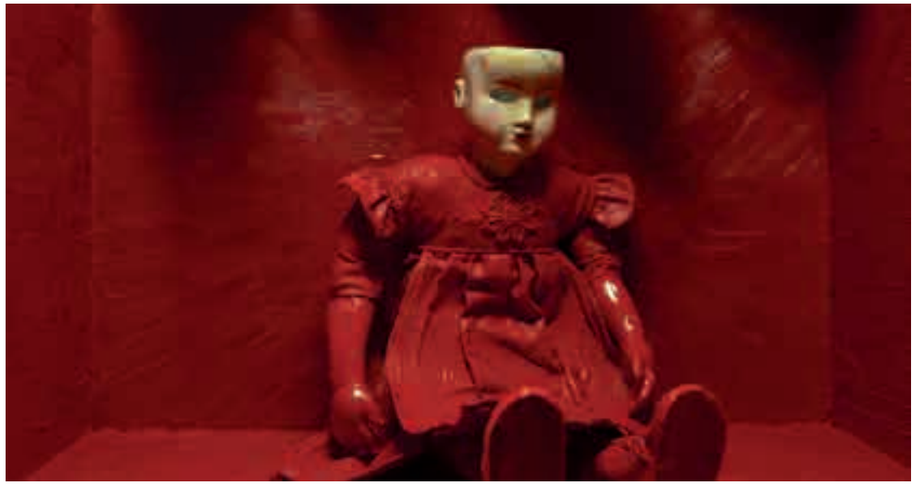
At times, the camera is reminiscent of a microscope for the way it observes reality: it gets so close to its subject that it captures something you wouldn't even see from a distance. At other times, it reminds us of CCTVs: a stationary, detached gaze that watches a given point in space from a certain distance, capturing whatever goes across it. In this film, the two options have merged into a hybrid form of observation. The film director managed to penetrate an isolated and private microcosm that would have gone unnoticed if it weren't for some details of exterior extravagance absolutely useless for an in-depth representation. Once he did become part of this microcosm, he decided to stand apart, painstakingly observing the subject to capture episodes and moments of his life. Weaving those into a both simple and effective narrative, he made a portrait of a man and his beloved grey cats, describing their symbiotic, loving relationship and their adventure waiting for a litter. A funny portrait, but still respectful towards a little, marginal universe that lies in the distance only apparently. (e.s.)

CAMILA KATER

FLESH
CARNE

Il corpo femminile deve subire innumerevoli giudizi, valutazioni, distorsioni prima di arrivare alla donna che lo possiede. Le richieste di adeguamento, di corrispondenza a standard astratti, le aspettative proiettate sul corpo hanno un impatto determinante nella propriocezione delle donne, che spesso faticano ad avere un rapporto pacifico col corpo che contiene il loro essere. In questo breve film d'animazione, cinque donne raccontano il loro rapporto con le cinque fasi che scandiscono i ritmi biologici femminili: dall'infanzia all'età avanzata cambia il modo di raccontarsi e insieme cambiano le tecniche d'animazione utilizzate, che si adattano e si modellano in base ai racconti e alle personalità delle protagoniste. Denominatore comune: la resistenza a lasciare che il proprio corpo venga trasformato in oggetto, depersonalizzato e ridotto a carne da trasformare, rendere appetibile o scartare. Una resistenza fatta di riappropriazione e accettazione del proprio essere così com'è, un percorso tradotto in immagini da tecniche d'animazione di altissima qualità che danno a questo film grande forza visiva e cinematografica. (e.s.)

The female body is subjected to countless assessments, evaluations, and distortions before even getting to the woman who owns it. The demands for adjustment to abstract standards and the expectations projected onto the body have a significant impact on the proprioception of women, who then struggle in their relationship with their own body – that which contains their self. In this short animation film, five women describe their relationship with the five phases that characterize the female biological rhythms: from childhood to older age, the way of depicting oneself changes along with the animation techniques used throughout. The latter actually adjust to the stories and personalities of the characters. There is a common denominator, i.e., the resistance to having their body turned into a depersonalized object, reduced to flesh to be transformed, made yummy, or be discarded. This process, that involves re-appropriating and accepting one's body as is, is translated into images via high-quality animation techniques that give this film a great visual and cinematic strength. (e.s.)



Brasile, Spagna, 2019, 12', b/n e col.

Regia: Camila Kater
Sceneggiatura: Camila Kater, Ana Julia Carvalheiro
Fotografia: Samuel Mariani
Animazioni: Camila Kater, Giovana Affonso, Flavia Godoy, Cassandra Reis, Leila Monsegur
Montaggio: Samuel Mariani
Suono: Xabier Ferreiro, Julia Teles, Luis Felipe Labaki
Musica: Sofia Oriana Infante, Julia Teles
Produttori: Chelo Loureiro, Livia Perez
Produzione: Abano Producións, Doctela
Distribuzione: FREAK Agency

Contatto: Vanesa Toca, FREAK Agency
Email: internacional@agenciafreak.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Camila Kater è una regista, illustratrice e production designer. Ha lavorato in produzioni in stop-motion come responsabile delle animazioni, art director e marionettista per alcuni corti, come *Apple The Trial* (2013), *Flirt* (2015); e come assistente per la parte artistica e le animazioni nel lungometraggio *Bob Cuspe, we do not like people* (in produzione) di Coala Filmes. Il suo primo cortometraggio *Flesh* è stato selezionato per lo sviluppo del laboratorio Bridging The Gap Animation Lab MiradasDoc (Tenerife, Spagna).

Camila Kater is a director, animator and production designer She served in stop-motion productions as animator, art director and puppet maker in short as *Apple The Trial* (2013), *Flirt* (2015); and as an art and animation assistant on the feature film *Bob Cuspe, we do not like people* (in production) from Coala Filmes. Her first shortfilm *Flesh* has been selected for the development of laboratory Bridging The Gap Animation Lab MiradasDoc (Tenerife, Spain).

Libano, Svezia, Siria, 2019, 19', b/n e col.

Regia: Yaser Kassab
Fotografia: Yaser Kassab
Montaggio: Rima Alhamedd
Suono: Bertrand Larrieu
Produttore: Mohamad Ali atassi
Produzione: Bidayyat for audiovisual arts

Contatto: Yaser Kassab
Email: yasserkassab@live.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Yaser Kassab è un pluripremiato regista, nato in Siria, che vive in Svezia. Il suo *On the Edge of Life* (2017) è stato presentato in anteprima al festival Cinema du réel di Parigi, dove ha ottenuto il premio Joris Ivens / Cnap come miglior opera prima. È stato anche premiato come miglior mediometraggio documentario al 58° festival dei Popoli. È stato proiettato in molti altri festival internazionali e ha ricevuto diversi altri premi.

Yaser Kassab is an award-winning filmmaker, born in Syria and based in Sweden. His *On the Edge of Life* (2017) premiered at Cinema du réel film festival in Paris where it got the Joris Ivens / Cnap award as the best first film. Was also awarded as best mid-length documentary award at the 58th edition of festival dei Popoli. It screened in many other international festivals and got several other awards.

Filmografia
2019: I have seen nothing, I have seen all
2017: On the Edge of Life
2012: Take

YASER KASSAB

I HAVE SEEN NOTHING, I HAVE SEEN ALL

Dopo il precedente *On the Edge of Life* Yaser Kassab torna a raccontare la guerra nella sua Siria - dalla quale è fuggito trovando rifugio nella sicura Scandinavia - dal punto di vista remoto e separato dell'esule al quale però si somma una dimensione intensa e intima: la prospettiva di chi resta legato alla propria terra dilaniata attraverso il filo duro e sottile della voce degli amati che non partono. Di quelli vivi, ma anche di quelli morti che nonostante la sepoltura non conoscono requie. Perché neppure in questo la guerra di Siria è uguale alle altre: anche i resti dei morti, sepolti nei cimiteri improvvisati in mezzo alle macerie della città di Aleppo, si trovano sottoposti all'obbligo di essere spostati altrove, minacciati dal rischio di essere travolti anche loro dal caos e della violenza che rivolta le strade e i palazzi, e perdersi nell'oblio. (s.g.)

After his previous *On the Edge of Life*, Yaser Kassab goes back on the war that struck his native country, Syria – from which he flew, finding shelter in safe Scandinavia – from the remote, separate point of view of the exile. An intense, intimate dimension is also added, i.e., the perspective of someone who has remained attached to his conflict-ridden country though the firm, thin thread of the voice of the beloved who didn't leave. The living ones, but also the dead, who do not rest in peace, not even after being buried. In fact, the war in Syria is not like any other in this sense too: even the remains of the dead, buried in the cemeteries improvised in the middle of the ruins of Aleppo, are subjected to mandatory transfer elsewhere, and therefore menaced by the risk of being carried away by the chaos and violence overturning streets and buildings – and thus forgotten too. (s.g.)

Belgio, 2019, 20', col.

Regia: Vanessa Del Campo Gatell
Fotografia: Vanessa Del Campo Gatell
Montaggio: Vanessa Del Campo Gatell
Suono: Asma Albadi, Anna Novell, Miquel Sureda, Julián Díaz-Peñalver
Musica: Rodrigo Martin Munuera
Produttrice: Emmy Oost
Produzione: Cassettes for Timescapes

Contatto: Emmy Oost, Cassettes for Timescapes
Email: Emmy@timescapes.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Vanessa del Campo è una regista spagnola che vive in Belgio. Per lei, il cinema e la narrazione sono un modo per capire, interrogare e connettersi con il mondo e, quindi, con se stessa. Crede nel ruolo che il cinema gioca in termini di consapevolezza di sé e di impegno sociale.

Vanessa del Campo is a Spanish filmmaker based in Belgium. For her, filmmaking and storytelling are a way to understand, question and connect with the world and hence, with herself. She believes in the role that films play in terms of self-awareness and social engagement.

Filmografia
2019: Mars, Oman
2019: Señora Pepita, no robar
2018: Lollies

VANESSA DEL CAMPO GATELL

MARS, OMAN

Nella penisola arabica dell'Oman la distanza dalle stelle si è accorciata. Beduini ed astronauti si ritrovano a vivere lo stesso, arso, deserto: i primi da tempo immemore, i secondi perché quella regione, tanto simile al Pianeta Marte, è perfetta per i loro addestramenti. Da quando sono sbarcati i marziani – o astronauti, dipende dal punto di vista – un bambino vuol saltare più lontano, l'anziano rammenta il nome antico degli astri, due entusiaste liceali studiano la via dell'acqua su Marte e un beduino, in groppa al suo cammello, non crede ai suoi occhi quando una donna in tuta lucente gli passa davanti mentre osserva attenta quella che per lui è solo una pietra senza importanza. Vanessa Del Campo Gattell, regista del film, rende conto della mutazione visiva ed emotiva dello spazio terrestre e dei suoi abitanti attraverso una narrazione frammentata, eppure compiuta, del sé nell'Universo. "Una volta qualcuno mi disse che ci sono più stelle nel cielo che granelli di sabbia sulla Terra" racconta la voce all'inizio e alla fine del film "Mi sentii piccola e, allo stesso tempo, parte di questa immensità". La volta celeste, misura e incanto di uno sconfinamento straordinario e possibile insieme, resta la materia reale, unica e inconquistata dei sogni. Ad Oman come su Marte.(c. z.)

In the Arabic peninsula of Oman, the distance from the stars has decreased. Bedouins and astronauts now live in the same dry desert: the former have been there since time immemorial, the latter take advantage of the similarities between that land and Planet Mars for their training. Since the landing of the Martians – or astronauts, depending on the point of view – a child has wanted to make longer jumps, an elderly man has remembered the ancient names of the stars, two enthusiastic high-school girls have been studying the water system on Mars, and a Bedouin on his camel's back hasn't believed his eyes when a bright-suited woman scrolled in front of him watching carefully what it looks like a mere stone. The film director, Vanessa Del Campo Gattell, gives an account of the visual and emotional mutation of the terrestrial space and its inhabitants through a fragmented, but coherent, narrative of the self of the Universe. "Once, I was told that there are more stars in the sky than grains in the sand on Earth," says the voice-over at the beginning and end of the film. "I felt little and, at the same time, part and parcel of this immensity." The vault of heaven, both yardstick and enchantment of an extraordinary and possible border violation, remains the real, unique, and unconquered stuff of dreams. In Oman just like on Mars. (c.z.)

Italia, 2019, 20', col.

Regia: Marta Anatra
Fotografia: Gabriel Dutrait
Montaggio: Marta Anatra
Suono: Fabrizio Frisan
Musica: Fenu Fabrizio Bozzi, Robair Gino, Sollo Erika Sofia
Produzione: Marta Anatra

Contatto: Marta Anatra
Email: martanatra@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Nata in Sardegna, Marta Anatra è artista visiva dal 1998, filmmaker dal 2010. Tra i suoi film: *L'Uomo D'Argento* (2011) e *L'Architetto Verde* (2014).

Born in Sardinia, Marta Anatra has been a visual artist since 1998 and a filmmaker since 2010. Among her films: *L'Uomo D'Argento* (2011) and *L'Architetto Verde* (2014).

Filmografia
2019: Progresso Renaissance
2014: L'Architetto Verde
2014: Big Green
2013: Radici aeree
2011: L'Uomo d'Argento

MARTA ANATRA
PROGRESSO RENAISSANCE

Tre ragazzi passano l'estate tra il mare e le strade della cittadina sarda dove abitano, percorrendole in bicicletta, esplorando i sentieri in mezzo alla vegetazione, attraversando scheletri metallici e ciminiere. Riposano e prendono il sole dando le spalle a un enorme impianto industriale sfocato dalla calura e dalla grana delle immagini. Dove siamo è chiaro, ma il quando non lo è altrettanto: i tre ragazzi sembrano attraversare un tempo indefinito, in un continuo scambio tra presente e passato. In questo denso ed evocativo corto dagli echi pasoliniani il lavoro sull'archivio non è volto verso una presentificazione e attualizzazione delle immagini del passato, la direzione dell'operazione è anzi contraria: il presente ingiallisce e le sue immagini sgranano, si fondono con quelle del passato rendendo arduo distinguere i due piani temporali. Il tempo si appiattisce e si concentra in un unico punto, un tempo circolare che implicitamente pone un'istanza critica sul concetto di progresso. La linea del tempo si piega in una curva che torna indietro e guardare al futuro assomiglia molto a guardare al passato. *Progresso Renaissance* è una domanda all'attualità, un invito a ripensare la linearità del tempo. (e.s.)

Three boys spend the summer at the seaside and in the streets of the Sardinian town where they live, riding on their bicycles, exploring the paths in the middle of the woods, and cutting through metal skeleton frames and chimney stacks. They rest and bathe in the sun against the background of a huge industrial plant made blurry by the high temperature and the film grain. Where we are is clear, not so when: the three boys seem to go through an indefinite time, in a continuous exchange between present and past. In this dense short film, reminiscent of Pasolini, the archival work is not meant to brick back images from the past to the present; on the contrary, the present turns yellow, its images are coarse-grained, and blend into those of the past, making it difficult to distinguish the two time frames. Time flattens out and concentrates on one point; it is a circular time that implicitly questions critically the concept of advancement. The line of time bends into a curve that goes backwards; watching the future is very much like watching the past. *Progresso Renaissance* questions the present times, and invites to rethink the linearity of time itself.

Ecuador, 2019, 18', col.

Regia: Jean-Jacques Martinod
Fotografia: Jean-Jacques Martinod
Montaggio: Jean-Jacques Martinod
Suono: Jean-Jacques Martinod, Alex Lane
Produzione: Jean-Jacques Martinod
Distribuzione: Vtape

Contatto: Vtape
Email: distribution@vtape.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jean-Jacques Martinod è un regista ecuadoriano e artista multimediale originario della città di Guayaquil. Il suo lavoro è stato esposto alla Cinemateca Nacional del Ecuador Ulises Estrella, al Los Angeles Center for Digital Arts, al Museum of the Moving Image di New York e in vari festival tra i quali: FIDMarseille, International Film Festival Rotterdam.

Jean-Jacques Martinod is an Ecuadorian filmmaker and multimedia artist originally from the city of Guayaquil. His work has been exhibited at the Cinemateca Nacional del Ecuador Ulises Estrella, the Los Angeles Center for Digital Arts, the Museum of the Moving Image in New York, and festivals that. Among others, include FIDMarseille, International Film Festival Rotterdam.

Filmografia
2019: Sandoval's Bullet
2018: El Diezmo
2015: Ozoners
2014: Rota
2013: Beast

JEAN-JACQUES MARTINOD
SANDOVAL'S BULLET
LA BALA DE SANDOVAL

"È possibile morire e non rendersene conto? Forse siamo già tutti morti". L'arte cinematografica ha di peculiare di essere soggetta agli stessi limiti dell'uomo, ma di avere la capacità di illudere di saperli superare attraverso l'immaginazione e la costruzione di mondi visivi proiettati oltre qualunque limite. L'uomo incontra la morte e dopo di essa la vita terrena è irreversibilmente interrotta, ma il cinema sa immaginare e proiettare nel mondo terreno cosa potrebbe succedere dopo. L'esistenza di Isidro, detto Sandoval, ha sfidato due volte l'ineluttabilità della morte, una sfida assoluta e scandalosa. Martinod ha colto tale sfida, l'ha tradotta nel linguaggio cinematografico cercando di dare forma visiva a ciò che i limiti umani ci rendono invisibile e impensabile, forme che rimangono tali, non più precisamente definibili così come non è dicibile cosa ci sia dopo la morte, come macchie di Rorschach in cui è l'osservatore a proiettare la propria interiorità. "Cosa pensi di fare dopo la morte? Risorgere. E dopo la resurrezione? Vivere in mezzo ai cadaveri". (e.s.)

"Is it possible to die and not realize it? Perhaps we are already dead." The art of film shares the same limits as man, but is capable of deluding him into overcoming them by way of imagination. It constructs visual worlds projected beyond any limit. Man meets his death, after which worldly life is irreversibly interrupted, but cinema can imagine and project onto the mundane world that which could happen afterwards. The life of Isidro, nicknamed Sandoval, challenged the inevitability of death twice – an absolute, sensational challenge. Martinod captured this challenge and translated it into film language, trying to give a visual form to that which the human limits make invisible and unthinkable. Such forms are no more precisely definable than what lies after death is speakable, just like Rorschach inkblots on which the observer projects his/her inner self. "What do you think you'll do after death? Resurrect. And after resurrection? Live among the corpses." (e.s.)

CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION

Caterina

Italia, 2019, 79', col. e b/n

Regia: Francesco Corsi
Fotografia: Andrea Vaccari
Montaggio: Giulia Bertella Farnetti
Suono: Mirko Fabbri
Produttori: Francesco Corsi, Claudio Giapponesi, Mauro Lepri
Produzione: Kiné
Con il sostegno di: Mibac – Direzione generale cinema
Progetto realizzato nell'ambito del programma Sensi Contemporanei Toscana per il cinema
In collaborazione con: associazione culturale Bueno, Istituto Ernesto de Martino, Archivio del movimento operaio e contadino della provincia di Siena

Contatto: Claudio Giapponesi, Kiné
Email: claudio@kine.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Francesco Corsi è co-fondatore di Kiné, per cui si occupa principalmente di scrittura per documentari e progetti di comunicazione integrata. Il suo primo lungometraggio, *Memorias* (2015), è un viaggio tra la Spagna e l'Italia attraverso i territori ancora segnati dalle ferite della guerra civile. È autore del libro *L'utopia della base* (Milano, 2011).

Francesco Corsi is co-founder of Kiné, for which he mainly deals with writing for documentaries and integrated communication projects. His first feature film, M*emorias* (2015), is a journey between Spain and Italy through the territories still marked by the wounds of the civil war. He is the author of the book *L'utopia della base* (Milan, 2011).

Filmografia
2019: Caterina
2015: Memorias

FRANCESCO CORSI

CATERINA
CATERINA – VOICE OF THE FOLK

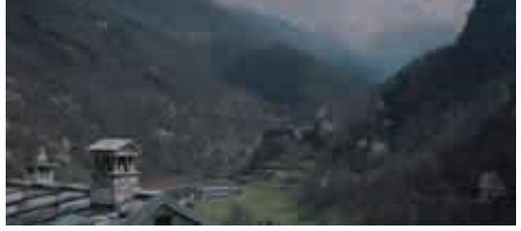
Caterina donna, artista, anima. Un'emozionate ritratto di Caterina Bueno, etnomusicologa, cantante e "raccattacanzoni" che, a partire dagli anni '60, portò all'attenzione del grande pubblico il preziosissimo patrimonio di canti e tradizioni musicali pazientemente raccolti nell'instancabile lavoro di ricerca svolto sul territorio (la Toscana e il centro Italia i suoi terreni di caccia preferiti) e diffusi poi in dischi e concerti che riscossero un'attenzione internazionale. Il lavoro e l'arte di Caterina nacquero dalla consapevolezza che i canti popolari fossero canti di tutti, trasmessi di generazione in generazione e continuamente rimaneggiati. Non era importante ricostruirne la versione filologica, quello chi cui c'era bisogno è che si seguitasse a cantarli. Il film di Francesco Corsi, impreziosito da alcune tre le esecuzioni più pregevoli tra quelle eseguite da Caterina insieme ai tanti musicisti che l'hanno accompagnata (tra cui un giovanissimo Francesco De Gregori) raggiunge una felicissima armonia nel calibrare bellissimi materiali d'archivio, momenti di vita, racconti e ricordi di coloro che hanno preso parte a quella straordinaria stagione della musica italiana. Viva Caterina. Caterina viva. (a.l.)

Caterina – the woman, the artist, the soul. A moving portrait of Caterina Bueno, an ethnomusicologist, singer, and 'songgirl' who, from the 1960's, drew the attention of the general public to the precious heritage of songs and musical traditions that she patiently researched in Tuscany and Central Italy, her favourite hunting grounds. Her records and concerts were acclaimed internationally. Caterina's work and art were based on her conviction that folk songs belonged to everyone, as they were handed down from one generation to another and continuously reworked. Researching the songs' philological version was less important than keeping on singing them. Francesco Corsi's film features gems like some of her most valuable executions, along with those of many other musicians (including a very young Francesco De Gregori), achieving a pitch-perfect harmony between archival footage, moments from her life, and the memories of those who took part in an extraordinary season of Italian music. Long live Caterina. (a.l.)

TOMASO CLAVARINO

GHIACCIO
ICE

Nella Val Pellice, in Piemonte, da qualche tempo si assiste ad un particolare fenomeno. il territorio, ormai spopolato, vede arrivare nuove persone in cerca di un lavoro e di una nuova vita: sono richiedenti asilo, da vari paesi dell'Africa, persone che si trovano sospese, in attesa che una decisione sulla loro permanenza arrivi prima o poi. Sei ragazzi che arrivano dal Gambia e dalla Sierra Leone, sei persone in fuga che si ritrovano in un territorio montuoso, così diverso da ciò che è loro familiare. Ecco che l'attesa si trasforma in una attività: i ragazzi formano la prima squadra di Curling (gioco a loro completamente sconosciuto prima) composta da richiedenti asilo con l'obiettivo di dare un senso alla loro permanenza in Val Pellice e allo stesso tempo scoprire qualcosa di diverso. Il film racconta questa impresa, il formarsi della squadra e la gara a cui il team partecipa con la segreta speranza di vincere una medaglia. Un film dalla forza narrativa particolare, che con uno sguardo solo apparentemente lieve, e con un tono che rimanda chiaramente alla commedia, racconta però una contemporaneità spesso assente dalle cronache quotidiane. (d.d.)



The Val Pellice in Piedmont, Italy, has been the theatre of a particular phenomenon for some time now. The almost depopulated territory has seen the arrival of new people in search of a job and a new life: they are asylum seekers, from different African countries, people who find themselves on hold, waiting for a decision about their stay to arrive sooner or later. Six young men came from Gambia and Sierra Leone. They are all on the run, and meet in a mountainous environment, so different from what they are familiar with. Waiting gradually transforms into an activity: the six form the first Curling team (a game they didn't know at all, before) with the asylum seekers as members, thus giving meaning to their stay in Val Pellice but also discovering something different. *Ghiaccio* depicts this enterprise, how the team was formed, and the competition in which they take part, secretly hoping they'll win a medal. This film has a particular narrative strength with which, with an apparently light gaze and a register clearly drawing from the comedy, it describes a kind of daily life that is often not described by our media. (d.d.)

Italia, 2019, 72', col.

Regia: Tomaso Clavarino
Fotografia: Giulia Scintu
Montaggio: Luca Vigliani
Suono: Niccolò Bosio
Musica: Paolo Spaccamonti
Produttore: Tommaso Caroni
Produzione: ActingOUT
Con il sostegno di: Film Commission Torino Piemonte - Piemonte Doc Film Fund
Con il contributo di: Diaconia Valdese, Evangelische Kirche Von Westfalen, Freundeskreis Der Waldenser-Kirche e CILD Coalizione Italiana per le Libertà e i Diritti civili

Contatto: Tommaso Caroni
Email: tommasocaroni@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Tomaso Clavarino, fotografo documentarista, lavora dal 2012 per le maggiori testate internazionali e nazionali occupandosi di progetti fotografici e multimediali. Ha vinto numerosi premi ed ha esposto i suoi lavori nei più importanti festival fotografici internazionali. *Ghiaccio* è il suo film d'esordio.

Tomaso Clavarino, documentary filmmaker and photographer, has been working since 2012 for major international and national newspapers dealing with photographic and multimedia projects. He has won numerous awards and has exhibited his work in the most important international photo festivals. *Ice* is his debut film.

Filmografia
2019: Ghiaccio

Italia, 2019, 53', col.

Regia: Antonio Di Biase
Fotografia: Mattia Ottaviani
Montaggio: Aaron Beitz
Suono: Andrea Oppo, Riccardo Marsana
Produzione: ZeLIG – School for documentary, television and new media

Contatti: ZeLIG – School for documentary, television and new media
Email:
emanuele.vernillo@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Antonio Di Biase ha studiato regia alla ZeLIG - School for Documentary, Television and New Media. Ha realizzato diversi film tra cui lo scorso anno *De Sancto Ambrosio* (2018), interamente girato dalla cima del campanile della Basilica di Sant'Ambrogio a Milano.

Antonio Di Biase studied filmmaking at ZeLIG - School for Documentary, Television and New Media. He has made several films, including last year's *De Sancto Ambrosio* (2018), shot entirely from the top of the bell tower of the Basilica of Sant'Ambrogio in Milan.

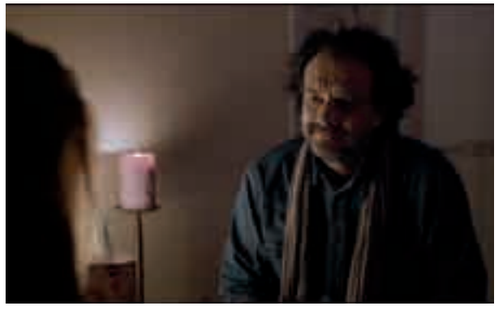
Filmografia
2019: Il passo dell'acqua
2018: De Sancto Ambrosio
2017: Borgo Marino
2016: Nuovo Zita

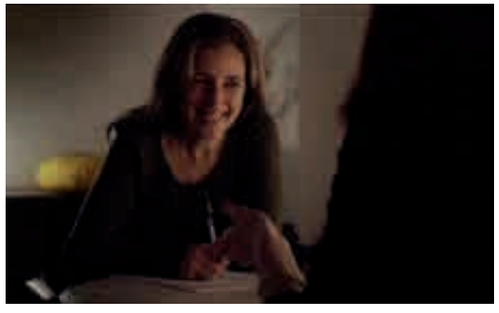
ANTONIO DI BIASE
IL PASSO DELL'ACQUA

Attraverso le storie di tre personaggi anziani (un pastore, una contadina devota, un pescatore) il regista ci immerge nei gesti e nei ritmi di un Abruzzo che appare quasi fuori dal tempo. Sono le vestigia di un mondo rurale che la modernità sembra assediare, come la casa del pescatore, una rovina circondata da palazzoni che incombono minacciosi. I personaggi ci appaiono avvolti in una sorta di incantamento, seguendo codici e rituali che parlano di una diversa relazione con la natura, gli animali e le stagioni. Il film li segue con un ritmo dal respiro lento, scandito sull'incedere dei protagonisti, che lascia allo spettatore la possibilità di affacciarsi su un'esperienza umana fragile e allo stesso tempo condivisa. La qualità della pellicola dà ad ogni quadro un'intensità pittorica, che sembra riecheggiare un'altra materialità del tempo. (m.m.)

Telling the stories of three aged characters (a shepherd, a devout countrywoman, and a fisherman), the film director plunges us into the gestures and rhythms of an apparently timeless Italian region, Abruzzi. He shows the vestiges of a rural world that modernity seems to besiege, such as the fisherman's house, a ruin surrounded by tenements menacingly looming over it. The characters seem enveloped in a sort of spell, following codes and rituals that convey a different relationship with nature, animals, and the seasons. The film follows them with a rhythm that is as slow as the gait of the characters, giving the audience the opportunity to encounter a fragile, but also shared, human experience. The quality of the film stock gives a pictorial intensity to every shot, almost substantiating a different material character of time. (m.m.)

LAURA CINI
MEDIUM





Siamo così distanti dalle cose che non conosciamo, così distanti da esserne protetti e torturati allo stesso tempo. I personaggi di *Medium* dolorano e gioiscono perché incastonati nelle cose che si vedono, si toccano e si sanno del mondo, tanto vicini l'uno all'altra quanto infinitamente distanti da ciò che non sanno e non hanno mai saputo di sé e delle loro vite. Il nuovo film di Laura Cini segue il cammino tortuoso di chi indaga quotidianamente ciò che del passato non sa, perché è il solo modo che ha di costruire il giorno nuovo. Il sole al centro di questo universo, composto di anime grandi che danzano attorno a una assenza, è una donna medium, dalla quale ci si reca per comunicare con i cari che non ci sono più. La donna, quando è connessa energeticamente con l'aldilà, è attraversata da un fiume di parole che arriva e infonde in chi le sta di fronte un medicamento che lenisce il dolore prodotto della perdita. Dall'assenza. Dal non sapere perché. Un film rispettoso dell'intimità dei protagonisti, che si affidano totalmente a ciò che lo sguardo della telecamera può solo: vedere. Ascoltare qualcosa che diventa per lo spettatore comprensibile piano piano. Creare con il cinema una fascinazione rara per l'ir-reale del mondo. (p.m.)

We are so distant from the things we don't know, so distant that we are both protected from and tortured by them. The characters in *Medium* are both grieving and rejoicing because they are stuck in the things they see, touch, and know of the world, being as close one another as infinitely distant from what they don't know and have never known of themselves and their lives. The new film of Laura Cini follows the winding path of someone who every day investigates the unknown bits of their past, because it is the only way to build a new day. The sun at the centre of this universe, made of great souls dancing around an absence, is a medium that people go to in order to communicate with their late beloved. When she is energetically connected with the hereafter, the woman is overwhelmed by a flow of words that gives relief to those who attend, alleviating the grief of the bereavement. And of the absence, of not knowing why. A film that respects the intimacy of its characters, who entrust themselves totally to what the camera can only see. Listening to something that for the audience becomes discernible little by little. Creating a rare fascination for the un-real of the world with the means of cinema. (p.m.)

Italia, 2019, 83', col.

Regia: Laura Cini
Fotografia: David Becheri
Montaggio: Marco Duretti
Suono: Mirko Fabbri, Andrea Pasqualetti
Musica: Gabriele Caselli
Con: Tarika Di Maggio, Nadia Angilella, Sirio Zabberoni
Produttori: Massimo Arvat, Francesca Portalupi
Produzione: Zenit arti audiovisive, Rai Cinema

Contatti: Massimo Arvat
Email: arvat@zenit.to.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Laura Cini, fiorentina, si è laureata a Londra in regia. Ha scritto e diretto diversi cortometraggi di fiction e animazione, proiettati e premiati in vari festival internazionali. Il suo *L'ombelico magico* è stato presentato nella selezione ufficiale del Festival dei Popoli nel 2015.

Laura Cini, born in Florence, graduated from London with a degree in filmmaking. She has written and directed several fiction and animation short films, screened and awarded at international festivals. Her *L'ombelico magico* was presented in the official selection of the Festival dei Popoli in 2015.

Filmografia
2019: Medium
2017: Punishment Island
2015: L'ombelico magico
2010: Il morso della montagna

Italia, USA, 2019, 53', col.

Regia: Valerio Ciriaci
Soggetto: Valerio Ciriaci, Luca Peretti
Fotografia: Isaak Liptzin
Montaggio: Andrea Fumagalli
Suono: Luigi Porto
Musica: Francesco Venturi
Produttori: I. Liptzin, V. Ciriaci, L. Peretti, M. Bernardi, C. Gianni
Produzione: Awen Films
In collaborazione: Infinity Blue, Lucca Film Festival e Europa Cinema
Con il supporto di: Fondazione Paolo Cresci per la Storia dell'emigrazione e italiana, Fondazione Cassa di Risparmio di Lucca
Realizzato nell'ambito di: Programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema

Contatti: Isaak Liptzin
Email: isaak@awenfilms.net

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Valerio Ciriaci è un documentarista italiano che vive a New York. Nel 2012 ha fondato la Awen Films, con la quale ha diretto cortometraggi documentari e serie per il web e la TV. Il suo primo lungometraggio, *If Only I Were That Warrior*, ha vinto il premio Imperdibili del Festival dei Popoli e il Globo d'Oro 2016 per il miglior documentario italiano, ed è stato trasmesso su Rai Storia e su RSI La2.

Valerio Ciriaci is an Italian documentary filmmaker who lives in New York. In 2012 he founded Awen Films, with which he directed short documentaries and series for the web and TV. His first feature film, *If Only I Were That Warrior*, won the Festival dei Popoli's "Imperdibili" Award and the 2016 Golden Globe for best Italian documentary, and was broadcast on Rai Storia and RSI La2.

Filmografia
2019: Mister Wonderland
2015: If Only I Were that Warrior

VALERIO CIRIACI

MISTER WONDERLAND

Mister Wonderland racconta l'incredibile storia di Sylvester Z. Poli, un artigiano di umili origini che a fine Ottocento emigrò da un paesino della lucchesia agli Stati Uniti, dove divenne il più grande impresario teatrale e cinematografico del suo tempo. Nel 1872 il giovane scultore Zeffirino Poli lascia il suo paese tra le montagne vicino Lucca per cercare fortuna all'estero. Qualche anno dopo, lo ritroviamo con il nome di Sylvester al centro della vita culturale ed artistica degli Stati Uniti. Proprietario di più di trenta splendidi teatri e cinema sparsi per il Nord Est, è diventato un punto di riferimento per un'intera generazione di intrattenitori e spettatori. Malgrado il grande successo, la memoria di questo personaggio è oggi quasi del tutto svanita. Due discendenti, Tim in Connecticut e Luana in Toscana, vanno alla ricerca di quel che rimane della vita e della carriera di S. Z. Poli. Alternando passato e presente, materiale d'archivio e animazione, *Mister Wonderland* ricostruisce il viaggio di Sylvester dalle montagne toscane all'America dei ruggenti anni '20. L'eredità di Poli attraversa continenti e generazioni, e rivela come il genio creativo di un migrante plasmò l'immaginario di un'intera epoca.

Mister Wonderland tells the incredible story of Sylvester Z. Poli, a craftsman of humble origins who, in the late 19th century, emigrated from a small village of the Lucca plain to the United States, where he became the greatest impresario of his times. In 1872, the young sculptor Zeffirino Poli left his country to try his luck abroad. A few years later, he could be found under the name of Sylvester at the centre of the cultural and artistic scene of the United States. Owner of more than thirty wonderful theatres and cinemas across the North East, he became a point of reference for a whole generation of entertainers and spectators. In spite of his huge success, the memory of this figure has pretty much vanished. Two descendants, Tim from Connecticut and Luana from Tuscany, went in search of what is left of S. Z. Poli's life and career. Switching from past to present, archival footage and animation, *Mister Wonderland* reconstructs Sylvester's journey from the Tuscan mountains to the America of the Roaring Twenties. Poli's legacy remains across continents and generations, revealing how the creative genius of a migrant shaped the collective imaginary of an era.

Italia, 2019, 62', col.

Regia: Ilaria Ciavattini, Elsi Perino
Fotografia: Ilaria Ciavattini, Elsi Perino
Montaggio: Enrico Giovannone, Pietro Ciavattini, Morena Terranova
Suono: Niccolò Bosio
Musica: Gianluca Bartolo
Produttori: Ilaria Ciavattini, Elsi Perino
Produzione: Pietre Pictures, Malfè Film, Caravan Film
Con il supporto di: Film Commission Torino Piemonte, Comune di Gardone Valtrompia

Contatti: Ilaria Ciavattini, Elsi Perino
Email: ilaria.ciavattini@gmail.com, perino.elisa@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Ilaria Ciavattini si è specializzata in tecniche di narrazione presso la Scuola Holden e lavora nel settore cinema come sceneggiatrice e regista di cortometraggi, booktrailer e videoclip.

Ilaria Ciavattini attended a two-years Master in Storytelling at the Scuola Holden in Turin, where she graduated. She writes short films, booktrailers and music videos.

Elsi Perino si è diplomata in tecniche della narrazione presso la Scuola Holden. Ha collaborato alla redazione di alcuni testi in *La frontiera addosso* di Luca Rastello. Nel 2013 ha firmato la sceneggiatura della graphic novel *Negli occhi il cinema nelle mani l'amore*. Fa parte del comitato di selezione del *Lovers International Film Festival*.

Elsi Perino graduated in a two-years Master in Storytelling at the Scuola Holden in Turin. She contributed to write the contents of the book *La frontiera addosso* by Luca Rastello. In 2013 she wrote the graphic novel *Negli occhi il cinema nelle mani l'amore*. She works as movie selector for *Lovers International Film Festival*.

ILARIA CIAVATTINI, ELSI PERINO

UN UOMO DEVE ESSERE FORTE
A MAN MUST BE STRONG

Chi è Jack? Sono io, la mia persona, tutto quello che ho affrontato, tutto il mio percorso fin qui". Il lavoro delle registe Ilaria Ciavattini e Elsi Perino racconta la transizione ftm di Jack. Ovvero la storia di Jack, che si racconta al mondo e al ricordo di sé per quattro anni di riprese. Il film è stato costruito seguendo il tempo della trasformazione del corpo femminile e la venuta al mondo di un uomo: della sua forma fisica, del suo sentire, del suo agire, del suo patire. "Un uomo deve essere forte", ricorda Jack al termine di una confessione che stabilisce la cifra stilistica di questo film, intimo, sì, ma anche profondamente rispettoso di quel confine sacro, umano e professionale, che esiste tra chi filma e chi è filmato. Lo sguardo del protagonista sul mondo che si lascia dietro incrocia lo sguardo di chi, con lui, racconta il mondo che risorge davanti. Jack è filmato in relazione con i suoi familiari e i suoi amici, nella gestione di intricati aspetti legali, perché è la sentenza di un giudice che gli consente di venire al mondo; di aspetti economici, perché nascere costa. Una voce amica per telefono li definisce così: 'trattamenti medico-chirurgici per l'adeguamento dei caratteri fisici dell'identità psico-sessuale maschile'. (p.m.)

Who's Jack? It's me, my person, everything I've been through, my entire journey here. The work of the directors Ilaria Ciavattini and Elsi Perino tells the story of Jack's ftm transition. That is the story of Jack, who tells himself to the world and to the memory of himself for four years of shooting. The film was constructed following the time of the transformation of the female body and the coming into being of a man: of his physical form, of his feeling, of his acting, of his suffering. . "A man is supposed to be strong," recalls Jack at the end of a confession that sets the stylistic register of a film that is an intimate one but respects deeply the human and professional holy boundary between the filming person and the filmed. The hero's gaze onto the world that he's leaving behind overlaps with the gaze of the person who, along with him, describes a new world dawning in front of him. Jack is filmed while he relates with family members and friends, and while he manages complicated legal aspects (because the verdict of a judge will allow him to come into the world) and financial matters (because being born is expensive). A friendly voice over the phone finds this definition: 'medical-surgical treatments for the adaptation of the physical features of the male psycho-sexual identity.' (p.m.)

Italia, 2019, 75', col.

Regia: Manuele Mandolesi
Fotografia: Gianluca Gulluni
Montaggio: Fabio Bianchini Pepegna
Suono: Roberto Colella, Michele Boreggi
Musica: Alessandro Apolloni
Produttore: Manuele Mandolesi
Produzione: Respiro Produzioni

Contatti: Manuele Mandolesi, Respiro Produzioni
Email: manuelemandolesi@respiroproduzioni.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Manuele Mandolesi ha iniziato la sua carriera da regista con il documentario per la tv *Il Cammino di Santiago*. Nel 2014 con *La scelta di Catia* ha vinto il premio Flaiano. Negli ultimi due anni ha sviluppato il progetto *La Vulnerabilità della Bellezza*, tre storie dal terremoto con diversi protagonisti e diversi linguaggi da distribuire su più piattaforme.

Manuele Mandolesi began his career as a director with the documentary for the TV *Il Cammino di Santiago*. In 2014 he won the Flaiano prize for *La scelta di Catia*. In the last two years he has developed the project *La Vulnerabilità della Bellezza*, three stories from the earthquake with different protagonists and different languages to be distributed on multiple platforms.

Filmografia selezionata
2019: Questa è casa nostra
2018: Le città invisibili – docuserie TV2000
2016: Cronache di Frontiera – docuserie Sky
2016: Far East
2015: Beyond
2014: La scelta di Catia
2014: Libera Espressione
2011: Lampedusa siamo noi
2006: Il cammino di Santiago

MANUELE MANDOLESI

VULNERABILE BELLEZZA
VULNERABLE BEAUTY

Tra le macerie delle case e delle fattorie distrutte dal terremoto del 2016, mentre si continua a demolire e a ricostruire, *Vulnerabile bellezza* scova lo spazio umano, intimo e inviolato di una giovane famiglia, e fa levitare l'animo dello spettatore tra i cieli e le terre incantevoli di quel pezzo d'Italia con la sua armonia. Scandito dal passare delle stagioni, il film di Manuele Mandolesi racconta con discrezione, pur rimanendo a un livello molto profondo di indagine, la vita di una famiglia di allevatori, Michela, Stefano e i loro due piccoli figli Diego e Emma, nel momento più difficile della loro storia, quando si trovano costretti a ricostruire la propria esistenza dopo aver perso tutto. Mentre le intense giornate scorrono, le nuove stalle si costruiscono, cresce la coscienza di essere ancora nel mondo, di "averne la possibilità", come osserva Michela. Rimane l'incanto di certe scene che schiudono universi rari da trovare, come quella in cui osserviamo, dall'esterno di una finestra chiusa di una abitazione d'emergenza, tutta la famiglia prepararsi per andare a letto. Il film nasce da una osservazione raffinata e attenta, che custodisce i personaggi invece di esporli, strutturandosi sul tempo di azione di legami familiari molto profondi. (p.m.)

Among the ruins of houses and farms destroyed by the 2016 earthquake, while demolitions and rebuilding are still going on, *Vulnerabile Bellezza* finds the human, intimate, and pristine space of a young family, uplifting the soul of the viewer to the enchanting skies and lands of that piece of Italy and its harmony. The film's rhythm is given by the passing of the seasons, and director Manuele Mandolesi makes a discreet depiction – which does not refrain from digging beyond the surface – of the life of a family of farmers. Michela, Stefano, and their little children, Diego and Emma, are filmed in the most difficult phase of their story, when they are forced to reconstruct their life from scratch, after losing everything. As intense days go by, and the new barns are being built, so grows the consciousness of being in the world, of still "having the chance", in the words of Michela. Some delightful scenes offer glimpses of rare universes, such as that in which we observe the whole family getting ready for bed from outside the closed window of an emergency shelter. The film is based on a refined, attentive observation that takes care of its characters instead of exposing them, articulating its structure on the times of actions dictated by deep family bonds. (p.m.)

L’ILLUSIONE DEL PRESENTE.
OMAGGIO A SERGEI LOZNITSA

THE ILLUSION OF THE PRESENT.
HOMAGE TO SERGEI LOZNITSA

Maidan

L’ILLUSIONE DEL PRESENTE. LA MECCANICA DEL TEMPO NEL CINEMA DI SERGEI LOZNITSA

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Sergei Loznitsa è uno dei più autorevoli, rigorosi, prolifici registi nel panorama del cinema contemporaneo. Ha iniziato poco meno di venticinque anni fa da documentarista, introducendo fin da subito nei suoi cortometraggi gli elementi formali e i processi produttivi che ancora oggi, a quasi venticinque anni dall’inizio, fondano la sua pratica di regista, anche di film a soggetto.
Prima del cinema, Loznitsa studia matematica e inizia a lavorare come ricercatore applicando le proprie conoscenze alla cibernetica e alla teoria del controllo. Il cinema lo studia presso la più autorevole scuola russa, la VGIK di Mosca, crocevia di cineasti, teorie, pratiche e idee dove s’incontrano e intrecciano le avanguardie russe, i maestri dell’era sovietica, i grandi autori dal disgelo in poi.
Difficile e rischioso tracciare linee rette che colleghino elementi biografici a scelte artistiche, e tuttavia queste brevi note sembrano coerentemente rappresentare alcune delle scaturigini culturali e teoriche dalle quali il cinema di Sergei Loznitsa trae i suoi principali caratteri specifici, le sue forme nitide, le sue traiettorie logiche perfette, le sue strutture narrative dalla linearità quasi classica. Elementi governati da uno stile che vive dell’equilibrio tra due componenti: il rigore, il completo controllo di ogni elemento espressivo, la costruzione di una forma complessa prodotta da una riflessione che ne definisce e sorveglia ogni articolazione per quanto minuta; e lo spazio aperto all’aleatorietà, all’imponderabile, alla forza irrazionale che anima le membra inerti della Storia, all’ironia, all’emozione.
Un secondo – apparente– paradosso che sembra connaturato al cinema di Loznitsa è la coesistenza e combinazione tra analogico e digitale, non solo sul piano meramente tecnologico. Il cinema che il regista ucraino conosce prima da spettatore e poi da apprendista, lo stesso che inizia a praticare nella seconda metà degli anni Novanta, è il cinema del processo analogico, della tecnica artigianale, della chimica, della pellicola. Di questo cinema sembra che parli sempre Loznitsa quando ragiona dei fondamenti del suo lavoro, quando esprime le idee che ne muovono le scelte; di questo cinema sono evidentemente impregnati i suoi film, nelle soluzioni estetiche, nelle forme del racconto, oltre la natura concreta delle apparecchiature tecniche, dei materiali, dei formati. Tuttavia è nella duttile capacità del digitale di entrare dentro le immagini e modificarne invisibilmente l’aspetto; nelle potenzialità offerte alla composizione di una colonna sonora minuziosamente intarsiata di suoni e rumori e voci montati in una trama che nasconde la sua natura arbitraria di accumulo di frammenti disparati ed eccentrici; nell’agilità di un montaggio non più costretto alla linearità ma libero di costruire secondo schemi tridimensionali; è in tutto questo che la “drammaturgia della forma cinematografica” di Sergei Loznista – “orchestrale”, stratificata, geometrica ed ellittica – trova il potenziale operativo in più grazie al quale poter tendere al suo naturale compimento. Ed è nella sovrapposizione di queste diverse linee, nel loro coerente intreccio e nel reciproco contemperarsi che si realizza l’equilibrio sul quale si regge l’edificio cinematografico progettato da Loznitsa.

Sotto la superficie dei temi espliciti – la Storia del continente sovietico, l’analisi dei meccanismi della propaganda, la memoria come collegamento interrotto e impossibile tra il passato e il presente, soprattutto nei film documentari lo studio dell’uomo-folla attraverso alcuni specifici paradigmi come quello del rito sociale, al quale nel cinema a soggetto corrisponde il racconto dell’individuo-persona umiliato e schiacciato dal sistema Stato al quale appartiene – si muove il massiccio congegno delle dinamiche discrete. Al centro di questa macchina segreta sta il Tempo, funzione e dispositivo, forza motrice e materia sulla quale si concentra il lavoro del film. A sovrastare, governare e dirigere il concerto di queste molte parti, uno stile basato sui fondamentali del cinema di ogni epoca: la durata d’inquadrature lunghe, la modulazione laconica e cadenzata dei movimenti di macchina, il montaggio come articolazione cruciale del discorso e del racconto del film.

Il Tempo non è solo uno dei perni centrali sui quali poggia l’impianto del cinema di Sergei Loznista, ma il principio dal quale discende l’origine concettuale della sua radice teorica.
Il Tempo innerva i film di Loznitsa almeno su due diversi livelli. È prima di tutto l’energia, la forza che impone alla materia il taglio decisivo di una forma. Non solo nei film d’archivio, il montaggio è il procedimento attraverso il quale Loznitsa assume una prospettiva tecnicamente apocalittica, esterna al tempo, ulteriore; è la dimensione operativa che gli consente di manipolare il tempo restandone per così dire al di fuori, trovare la distanza per stilizzare la realtà e trasportarla sul terreno della metafora. È il luogo in cui poter pianificare e realizzare la struttura matematico-musicale del film intesa come ritmo, come cadenza e come movimento di tagli di tempo. È il tavolo di lavoro – reso tridimensionale dal montaggio digitale – dove disporre e combinare i materiali del film come in un teorema di sequenze dinamiche, cromatiche, ampliando la partitura a coinvolgere la sezione più letteralmente musicale, la colonna sonora, fino ad arrivare alla musica in senso stretto. È la postazione dello storico e del narratore oltre che del montatore (cosa che Loznitsa è effettivamente stato almeno per tutta la prima parte della sua carriera), ma anche del pittore cronista e del vignettista (il gusto pittorico che traversa l’intera filmografia di Loznitsa meriterebbe uno studio approfondito almeno tanto quanto il suo specifico senso ironico, non di rado coniugato con l’attrazione per il grottesco).
Il Tempo è poi, per altro verso, il materiale di costruzione di dispositivi che costituiscono le cellule, le unità minime alla base della forma film. Al loro interno, la percezione immediata produce

Sergei Loznitsa
In the Fog

l'emozione la quale a sua volta conduce lo spettatore verso la comprensione. In una sorta di camera percettiva che diventa macchina del tempo, il presente nel quale lo spettatore si trova psicologicamente oltre che fisicamente immerso si combina e sovrappone con il passato del film sullo schermo, "rianimato" proprio attraverso una sua ristrutturazione sensoriale. È così che le strade di San Pietroburgo e le piazze di Mosca, i nazifascisti, i soldati russi, i manifestanti ucraini, i visitatori di un ex campo di sterminio trasformato in sito museale ci si presentano come in un'apparizione, un riflesso che illumina il presente mostrandocelo come ripetizione di quel passato che non finisce, che non smette, che si allunga fino a toccarci, coinvolgerci e interpellarci.

L'ultimo paradosso solo apparente del cinema di Sergei Loznitsa riguarda il complesso del suo lavoro, la sua filmografia assunta come insieme di parti. Un sistema reticolare non lineare all'interno del quale ogni film ricorre contemporaneamente come opera in sé conclusa, autonoma e autosufficiente, e come nodo coinvolto in una tela ipertestuale che tende i suoi fili lungo il sistema di riferimenti che si aprono all'interno delle trame semantiche dei singoli film lanciandosi verso altri film, precedenti e successivi. Una forma non gerarchica che costituisce così un testo di testi, un organo di pensiero percorribile in più direzioni e a più livelli.

Il Festival dei Popoli, che da molti anni segue il percorso di Sergei Loznitsa, per la sessantesima edizione sceglie di dedicargli un omaggio, una retrospettiva di opere scelte che in sei film ricostruisce un "canone Loznitsa" sufficiente a proporre una prospettiva diversa, un'indagine specifica e profonda per esplorare ancora e di più il cinema di un autore che lungo la sua carriera si è sempre mostrato perfettamente del presente e che tuttavia non smette di seguire con coraggio una strada originale e felicemente, letteralmente anacronistica, fuori tempo, in controtempo.

THE ILLUSION OF THE PRESENT. THE MECHANICS OF TIME IN THE CINEMA OF SERGEI LOZNITSA

BY SILVIO GRASSELLI

Sergei Loznitsa is one of the most authoritative, rigorous, and prolific film directors of contemporary cinema. His career began just shy of twenty-five years ago as a documentary film-maker. In his early shorts, he established the formal elements and production processes that, after twenty-five years, still characterize his film-making practice, including his feature films.
Before film, Loznitsa studied mathematics and began to work as researcher, applying his skills to cybernetics and control theory. He then went to the most authoritative Russian film school, the Moscow VGIK, a crossroads of film-makers, theories, practices, and ideas that has been the hub of the Russian avant-gardes, the masters of the Soviet era, and the great auteurs from the Khrushchev Thaw onwards.
Drawing straight lines to join biographical details to artistic choices is difficult and risky too, but the following notes should contribute to a coherent representation of the cultural and theoretical sources from which the cinema of Sergei Loznitsa draws its distinctive features, its neat forms, its perfect logical trajectories, and its almost classical linear narrative structures. These elements are governed by a style that finds its balance between two components: on one hand, the rigour, the total control of all expressive elements, the construction of a complex form produced by a reflection that defines and monitors all its inflections, however minute; on the other hand, room is left for the aleatory, the imponderable, the irrational force that drives history's inert ramifications, as well as irony and emotion.
Another – apparent – paradox that seems to be inherent to the cinema of Loznitsa is the coexistence and combination of analogic and digital, and not only on the plane of mere technology. The cinema that the Ukrainian film director first knew as viewer and then as apprentice, the same with which he tried his hand in the second half of the 1990s, is a cinema based on analogic processing, artisanal techniques, chemistry, and film stock. When he discusses the foundations of his work, when he explains the ideas that drive his choices, Loznitsa seems to be talking of this kind of cinema; the same cinema that obviously influences his films as regards their aesthetic solutions, the forms of storytelling, not to mention the actual nature of the technical equipment, materials, and formats. However, thanks to the flexibility of the digital medium, whereby the images can be processed and invisibly modified; thanks to the potential of a sound track that is painstakingly enriched with sounds, noises, and voices but still manages to conceal its arbitrary nature – the accumulation of disparate, odd fragments – into a well-woven texture; thanks to an agile editing that is no longer bridled to linearity, but is now free to work according to tri-dimensional frameworks; thanks to all this, the "dramaturgy of the cinematic form" of Sergei Loznitsa – an 'orchestral', multi-layered, geometric, and elliptical one – achieves its operative potential. These overlapping lines, consistently interwoven and mutually tempered, constitute the balance on which the cinematic structure designed by Loznitsa stands.

Below the surface of explicit themes, such as the history of the Soviet continent, the analysis of the mechanisms of propaganda, memory as the broken and impossible link between the past and the present, and, especially in the documentaries, the focus on the 'man-crowd' through the lens of some specific paradigms like the social rituals – mirrored, in his feature films, by the study of the individual humiliated and crushed by the system-State to which he belongs – runs a massive mechanism of discrete dynamics. This secret machine revolves around Time, function and device, motive force and matter, and object of the analysis conducted in the films. Overlooking, governing, and directing this concert of many parts, there is a style whose foundations are rooted in the basics of the cinema of all time: the duration of long takes, the laconic rhythm of the camera movements, and the editing used as a crucial element to articulate the film discourse and story.

Time is not only one of the fundamental pivots around which the cinema of Sergei Loznitsa revolves, but also the principle in which the latter's conceptual origin is rooted in theoretical terms. Time innervates Loznitsa's films on at least two levels. First of all, it is the energy and force that imposes a decisive angle on the material. The editing is the process whereby Loznitsa takes on a technically apocalyptic, ulterior perspective outside of time, and not only in his archival films; it is the operative dimension that allows him to manipulate time but remain outside of it, so to say, as well as to find the right distance to stylize reality into the metaphorical dimension. It is the place in which he can plan and implement the mathematical-musical structure of the film, i.e., its rhythm, its cadence, and its movement of time cuts. It is the desk – which the digital editing makes three-dimensional – on which to arrange and combine the film materials like in a theorem of dynamic, chromatic sequences, broadening the composition to include the more literally musical section, the sound track, and finally getting to the actual musical score. It is the workstation of the historian and narrator besides the editor (something that Loznitsa actually was, at least for the first part of his career), but also of the painter-chronicler and the cartoonist. In fact, the pictorial taste to be found throughout Loznitsa's filmography deserves an in-depth study, not to mention his distinctive sense of irony, which often goes hand in hand with his attraction to the grotesque.
On the other hand, Time is also construction material of devices that constitute the cells, the minimal units at the basis of the film form. Within those, the immediate perception produces the emotion, which in turn leads the viewer to the comprehension. In a sort of perception-room that turns into a time machine, the present in which the viewer is immersed both psychologically and physically, then combines and overlaps with the past of the film on the screen, that is 'reanimated' precisely through its sensory reorganization. In this way, the streets of Saint Petersburg, the squares of Moscow, the Nazi-fascists, the Russian soldiers, the Ukrainian protesters, or the visitors to a former extermination camp turned into a museum come up like an apparition, a reflex that illuminates the present by presenting it as a repetition of the unending past that never relinquishes its hold, that stretches up to touch us, involve us, and question us.

The last, only apparent, paradox presented by the cinema of Sergei Loznitsa has to do with the whole of his film-making, his filmography intended as a set of parts. A reticular, non-linear system inside which every film is both an autonomous, complete work and a hub woven in a hypertextual web, stretching its threads along the reference system opening within the semantic textures of the individual films but drawing on other preceding and subsequent films. A non-hierarchic form that constitutes a text of texts, an organ of thought that can be experienced in several directions and on different levels.

Festival dei Popoli has followed the journey of Sergei Loznitsa for many years. On its 60th anniversary, the Festival chose to pay a tribute to this film director with a retrospective of six selected works, proposing a 'Loznitsa canon' to look at his films from a different perspective. This specific, in-depth analysis intends to explore extensively the cinema of a director who, in his career, has proved to be integrated in the present but has never ceased to follow an original and successfully, literally anachronistic path outside and against time.

SERGEI LOZNITSA
SCENEGGIATORE / REGISTA / PRODUTTORE

Sergei Loznitsa è nato il 5 settembre 1964. Cresciuto a Kiev (Ucraina), si è laureato al Politecnico della sua città in Matematica applicata nel 1987. Da quell'anno fino al 1991 ha lavorato come scienziato presso l'Istituto di Cibernetica V.M. Glushkov di Kiev, specializzandosi nella ricerca sull'intelligenza artificiale.

Nel 1997 Loznitsa ha conseguito un'altra laurea al VGIK di Mosca, l'Istituto statale pan-russo di cinematografia, dove ha studiato regia, e ha cominciato a realizzare documentari dal 1996. A oggi ne ha diretti ventuno, fra cui molti pluripremiati.

Loznitsa ha esordito nel lungometraggio di finzione con *My Joy* (2010), presentato in concorso a Cannes. Nel 2012, con *In The Fog* vince il Premio FIPRESCI al 65° Festival di Cannes. Nel 2017 con il suo terzo lungometraggio, *A Gentle Creature*, torna in concorso a Cannes, dove nel 2018 *Donbass* vince il premio per la Miglior regia nella sezione Un Certain Regard.

Nel 2013 il regista ucraino ha fondato la casa di produzione ATOMS & VOID.

Nel 2014 il suo documentario *Maidan*, che racconta la rivoluzione ucraina, è stato presentato in anteprima mondiale alla Séance spéciale del Festival di Cannes. I successivi documentari, *The Event* (2015), *Austerlitz* (2016) e *The Trial* (2018) sono stati presentati agli Special Screenings della Mostra del cinema di Venezia.

Sergei Loznitsa continua a lavorare sia nel documentario sia nel cinema di finzione.

SERGEI LOZNITSA
SCRIPT WRITER/DIRECTOR/PRODUCER

Sergei Loznitsa was born on September 5th 1964. He grew up in Kiev (Ukraine), and in 1987 graduated from the Kiev Polytechnic with a degree in Applied Mathematics. In 1987-1991 Sergei worked as a scientist at the Kiev Institute of Cybernetics, specializing in artificial intelligence research.

In 1997 Loznitsa graduated from the Russian State Institute of Cinematography (VGIK) in Moscow, where he studied feature filmmaking. Sergei Loznitsa has been making documentary films since 1996, and by now he has directed 21 award-winning documentaries.

Loznitsa's feature debut *My Joy* (2010) premiered in the main competition at the Festival de Cannes, and was followed by the feature film *In The Fog* (2012), which was awarded FIPRESCI prize at the 65th Festival de Cannes. In 2017, Sergei Loznitsa presented his third feature *A Gentle Creature* in the competition of the Festival de Cannes. In 2018, Loznitsa received the prize for Best Directing of the Un Certain Regard section of Festival de Cannes for his fourth feature film, *Donbass*.

In 2013 Sergei Loznitsa founded a film production company ATOMS & VOID.

Sergei Loznitsa's feature-length documenatry *Maidan* (2014), the chronicles of the Ukrainian revolution, had its world premiere at a Séance Special of Festival de Cannes. His subsequent feature length documentaries, *The Event* (2015), *Austerlitz* (2016) and *The Trial* (2018) were presented at the Special Screenings of the Venice Film Festival.

Sergei Loznitsa continues to work both in documentary and feature genres.

FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

Today We Are Going To Build A House (documentary, 1996, 28 min)
Life, Autumn (documentary, 1998, 34 min)
The Train Stop (documentary, 2000, 25 min)
Settlement (documentary, 2001, 80 min)
Portrait (documentary, 2002, 28 min)
Landscape (documentary, 2003, 60 min)
Factory (documentary, 2004, 30 min)
Blockade (documentary, 2005, 52 min)
Artel (documentary, 2006, 30 min)
Revue (documentary, 2008, 83 min)
Northern Light (documentary, 2008, 52 min)
My Joy (feature, 2010, 127 min)
In the Fog (feature, 2012, 128 min)
O Milagre de Santo António (documentary, 2012, 40 min)
Letter (documentary, 2013, 20 min)
Reflections/Bridges of Sarajevo (documentary, 2014, 17 min)
Maidan (documentary, 2014, 133 min)
The Old Jewish Cemetery (documentary, 2014, 20 min)
The Event (documentary, 2015, 74 min)
Austerlitz (documentary, 2016, 94 min)
A Gentle Creature (feature, 2017, 143 min)
Victory Day (documentary, 2018, 94 min)
Donbass (feature, 2018, 121 min)
The Trial (documentary, 2018, 127 min)
State Funeral (documentary, 2019, 135 min)

IL SENTIMENTO DEL TEMPO.
CONVERSAZIONE CON SERGEI LOZNITSA

A CURA DI SILVIO GRASSELLI

Quali sono i cineasti e i film del cinema russo passato e presente importanti per lei, per il suo lavoro?

Tutti quelli che significano qualcosa per me sono anti-russi, ancorché russi. Sergei Paradzanov, Tarkovskij, Dovzenko, Ejzenstejn, Abram Room, Boris Barnet e Medvedkin, e naturalmente Dziga Vertov. Sono stato fortemente influenzato da tutti questi registi. Molti, quasi tutti risalgono agli inizi del cinema russo. Tra i più i recenti posso citare Kira Muratova, Alekseij German, Aleksandr Sokurov.

C'è un film la visione del quale ricorda come un'esperienza che ha segnato il suo successivo percorso nel cinema?

Molto difficile rispondere. Dovrei aprire la porta tra conscio e inconscio. Quando si apre la porta del subconscio al cinema è diverso per ognuno di noi. Per me è stato *8 e 1/2,* Fellini. Quando ho visto questo film per la prima volta - ricordo quella come la prima volta al cinema - forse ero già stato in un cinema prima di allora ma quella volta ho sentito che per me era una cosa seria, non solo intrattenimento. Molte persone pensano al cinema come a un luogo dove divertirsi, anche io pensavo lo stesso. È stato subito dopo il Festival di Mosca: quell'anno il festival aveva in programma qualche film di Fellini e subito dopo era stata organizzata una retrospettiva su di lui. Forse era l'inizio degli anni Ottanta, avevo una ventina d'anni.

È stato prima di entrare alla scuola di cinema?

Oh sì, prima. È stato dopo questa esperienza in sala che ho iniziato a pensare di voler studiare cinema. Ho amato anche un altro film, pure questo italiano. *Ballando ballando* di Ettore Scola, un film senza parole, solo musica. Ho capito che sognavo di fare un film come quello, non un film proprio come quello di Scola, ma diciamo pieno d'emozioni e che gioca con il passato, che esprime il tempo attraverso la danza. Grande idea. Mi viene in mente un altro film, *Flamenco*, di Carlos Saura. Simile. Grande film. Per me il cinema inizia lì: nessuno parla, devi solo seguire le immagini e il suono. Questo è forse il motivo per cui ho iniziato a fare film cercando di evitare le parole. Sono "entrato" di lì, non dal cinema russo. Vivevo in un paese in cui dovevi faticare molto per trovare un diamante come Tarkovskij, e lo dovevi trovare ricevendo l'informazione sottovoce da persone che ti spiegavano in quale borgo sperduto - non parlo nemmeno della periferia di Mosca o di Kiev - avrebbero proiettato *Lo specchio;* una volta lì la gente del posto ti guardava sorpresa perché eri uno strano personaggio dal centro cittadino, con gli occhiali, vestito in modo diverso da loro, ti presentavi in questo villaggio a vedere questo film in un posto in cui nessuno aveva la più pallida idea di che film fosse e neppure aveva il minimo desiderio di vederlo. In Unione Sovietica era normale che le cose fossero organizzate in questo modo bizzarro, solo per renderti la vita più difficile. Si devono pur spendere le proprie energie in qualche modo, e allora mi ficcavo in queste missioni alla ricerca delle cose che volevo vedere o leggere. Una volta ero da qualche parte in Tagikistan, in un villaggio sperduto, sono entrato in una libreria e dentro ho trovato un piccolo paradiso: era pieno di libri in russo - in Tagikistan! - che non sarei riuscito a trovare neppure a Mosca, o a Kiev, o a Minsk. Erano pubblicati a Kishinev e poi spediti in Tajikistan dove probabilmente a nessuno interessava comprarli e leggerli. Ho comprato una ventina di chili di libri, e non era neppure tutto quello che desideravo, tutti libri "gentilmente proibiti".

Sergei Loznitsa
Maidan

Non erano solo libri di cinema immagino...

No, certo, erano libri di tutti i tipi: fantastici, traduzioni di Herman Gesser, Alan Milne, l'autore di *Winnie the Pooh*, tutte cose che non potevi trovare nelle grandi città.

Di che anni parla?

Era il 1987, la fine dell'Unione Sovietica, che nessuno si aspettava potesse finire così in fretta. Era lo stesso col cinema. Tornando alla domanda: c'era un sacco di cinema di propaganda e film pro-sovietici in giro, qualche sorta di film critici ma non in modo aperto, non completamente, esplicitamente critici, storie vere ma non del tutto, molte imitazioni e pochi diamanti, come Paradzanov, pam! Kira Muratova, pam!

Klimov?
Sì, Klimov, e Shepitko e Panfilov, Michalkov...

Solo qualcosa di Michalkov...

Sì, non tutto, solo qualcosa, gli inizi, qualche film.

Venendo al suo cinema, guardando nel complesso tutti i film che ha girato, nei documentari sembra lavorare solo sulla massa, sulla gente, sulla folla, nei film a soggetto invece quasi solo sui singoli individui. In ognuno dei suoi film c'è come una danza, una musica, un ritmo cadenzato strutturato intorno a un triangolo di sguardi: lo sguardo del soggetto ripreso che guarda in macchina, lo sguardo dell'operatore dietro la macchina e poi il suo sguardo, che è sempre fuori, oltre, e che tuttavia resta sempre sensibile e individuabile; se ne può intuire la posizione anche emotiva, morale.

Penso sia vero e penso che ogni volta la cosa importante sia per ogni scena a chi appartiene quel punto di vista. Qualche volta, in alcuni specifici momenti nei quali l'energia cresce, dò allo spettatore il punto di vista del protagonista, oppure porto la macchina fuori dall'azione, dipende da cosa voglio ottenere. Non sono però in grado di dire con precisione come funziona.

D'accordo, ma cosa dice della scelta, che sembra una regola, di restare sulla massa nei documentari e avvicinarsi all'individuo nei film a soggetto?

Posso spiegarne la ragione. Nel caso del documentario non posso avvicinarmi, non posso essere troppo vicino al protagonista. Si attraversa una linea oltre la quale una persona inizia a recitare. Mi piace tenere una certa distanza. Poi non voglio fare un film su una persona in particolare, iniziando a influenzarla. Mi piacerebbe riuscire a essere corretto rispetto a quel che descrivo, senza disturbare, senza interferire. Non importa che tipo di persona stia riprendendo e come questa persona reagisca: a un certo punto inizi a sentire la presenza della macchina e il protagonista inizia a danzare con lei. Così lasci una porta aperta anche per qualcos'altro, distruggi la verità, l'autenticità. Non riprendo mai la vita privata di nessuno perché quando ti avvicini alla vita di qualcuno arrivi a conoscerne tutto, il che è troppo. Per me esiste una linea oltre la quale non posso comprendere tutto. Diventa allora interpretazione. Si tratta di una limitazione etica. Per questo nei miei documentari mi occupo delle masse. Nella finzione ovviamente è diverso: posso avvicinarmi, il mio attore recita, posso mostrare tutto; è una convenzione. In sintesi: non voglio dire bugie.

Ho l'impressione che nei suoi film, tutti i suoi film, il suo lavoro sia congegnato un po' come la composizione di sinfonie per grandi orchestre, strutturate sulla base di una sorta di dialogo continuo tra due linee sovrapposte, collegate, talvolta in rapporto armonioso, altre dialetticamente messe a confronto: il ritmo - il tempo musicale nella percezione - e dall'altra parte, la Storia, la memoria, il collegamento tra il presente e il passato.

Il suono ha un'influenza molto più forte dell'immagine. Penso al mio materiale come a una formula matematica, devo operare una decisione ma è una materia complessa, ci sono molte connotazioni possibili per ciascun episodio, per la collocazione di ciascun pezzo. Si gioca aprendo sempre nuove tracce, come succede con la musica, puoi rimuovere parte di una frase, come in Šostakovič, come in Stravinskij: si rimuove qualcosa e si aprono nuove forme che funzionano di più e che sono più interessanti di quando la melodia risultava completa, con tutte le note al loro posto. Però senza avere le note al posto giusto non si può procedere al livello superiore, ad un livello ulteriore, non si può raggiungere la musica aerea nella quale non è tutto ferreo,

Sergei Loznitsa
In the Fog

rigido, e qualcosa è ambiguo, indefinibile. Interessante. Šostakovič era solito suonare in modo imprevedibile, sottraendo note nei punti più inattesi. Ricorda la suite? C'è il leit motif e dopo, la variazione di quella linea melodica ed è incredibilmente interessante perché allo stesso tempo riesci a riconoscere lo schema di fondo ma ci sono anche delle sottrazioni che conferiscono alla musica maggiore libertà. Lo stesso vale per il cinema oggi.
In generale se parli di cinema parli di tempo perché è il tempo la sostanza che il cinema è capace di registrare ed è il suo tratto caratteristico rispetto a tutte le altre arti. Darei una definizione molto semplice di tempo: in fisica il tempo è la misurazione dei cambiamenti di uno stato all'interno di un sistema. È il modo in cui le persone misuravano il tempo prima dell'invenzione dell'orologio. Applicando questa definizione, se non ci sono cambiamenti all'interno di un dato sistema significa che neppure il tempo cambia. Con "stato del sistema" intendo le informazioni che riceviamo. Dunque, parlando letteralmente, se nulla cambia dentro l'inquadratura, significa che il tempo è fermo, che il tempo non si muove, non cambia. Ovviamente tutto cambia in ogni momento, solo non siamo in grado di percepirlo, il microcosmo non è visibile ai nostri occhi. Per questo il tempo è per noi una materia astratta, una sensazione astratta che riceviamo. È qualcosa che contraddistingue la nostra specie, la specie umana: questa sensazione del tempo che ha una relazione diretta con il nostro essere mortali, perché se non fossimo stati mortali, il tempo non avrebbe avuto alcuna rilevanza.

Sergei Loznitsa
The Event

Torniamo al cinema: com'è che siamo capaci di fare cinema, che siamo capaci di costruirci un'altra dimensione temporale? Si tratta di un'illusione, perché il tempo è illusorio, è qualcosa che abbiamo creato noi stessi, è già una qualche sorta di connotazione di quel che siamo proprio per la nostra mortalità. Per questo, connaturata al tempo c'è una sorta di tristezza. Allora che cosa c'è nel cinema? Il cinema davvero ci dà l'opportunità di ricreare l'illusione di qualcosa che è già accaduto nel passato e di riviverlo, ripeterlo. Primo aspetto. Poi la materia, la pellicola, la celluloide registra qualcosa che ci dà sempre l'impressione del tempo in cui è stata colpita dalla luce. Dunque quando parliamo di cinema, parliamo sempre del passato. Ha una cornice emotiva che si aggiunge alla melanconia di cui parlavo. Quando guardiamo un film allora abbiamo sempre davanti questa complessa fusione tra la sensazione che riceviamo di rivivere qualcosa del passato, e quella del preciso momento in cui siamo seduti, nel presente, a guardare il film.
Avendo dunque questo "sandwich", possiamo guarnirlo, coprirlo con il tempo individuale che può essere costruito con i mezzi del montaggio. Parliamo di nuovo di creare un'illusione. Se un film funziona significa che si tratta di un'illusione di passato che almeno in qualche tratto si trasforma in illusione di presente.

Restando sul tema dei diversi regimi di tempo, in diverse occasioni ha citato, a proposito dei suoi film, una dimensione apocalittica, un'esperienza apocalittica del mondo. Per esempio nel caso di *The Event* ha parlato di un orizzonte apocalittico in termini temporali.

Mi sembra molto interessante perché in tutti i suoi film, anche in quelli finzionali, anche quando non si tratta di lavorare al montaggio di materiale girato nel passato, sembra sempre prendere una distanza rispetto allo scorrere del tempo, rispetto al momento, e stare in una postazione di montaggio anche metaforica, come se fosse il luogo in cui scegliere un punto di vista fuori del tempo.

Be', è un po' come chiedere a un pianista come muove le dita mentre suona. È tutto regolato dai neuroni nel suo cervello e il modo in cui il cervello lavora resta un mistero. A proposito della visione apocalittica, siamo tutti figli della civiltà cristiana* che è fondata sulla tragedia e sulla sofferenza e sul costante cambiamento. C'è una sorta di direzione data, qualcosa come un vettore puntato nella direzione verso la quale ci si aspetta che avvenga il cambiamento. Altre culture, altre civiltà non sono fondate sulla tragedia come elemento fondativo. Il buddismo per esempio. La rinascita e il cambiamento sono ottenute in questo caso attraverso il duro lavoro ma è uno sforzo del tutto diverso e non ci si aspetta che avvenga in modo immediato. Nella nostra civiltà ci aspettiamo che tutto avvenga istantaneamente come risultato di una colossale trasformazione per la quale siamo pronti a pagare un prezzo molto alto. Non parlo solo della Russia di oggi, questo si applica a qualsiasi paese dell'Eurasia. Se guardiamo alla storia della Russia nel secolo ventesimo è tutta una trasformazione senza sosta, ma è anche una costante degradazione, un cambiamento verso il peggio, tragedia dopo tragedia, una tragedia senza una fine. Sono convinto che questo abbia lasciato il segno su quello che faccio.

Il montaggio è una delle colonne portanti del suo modo di fare cinema. Sarebbe molto utile che raccontasse qualcosa di più di come questa parte del processo produttivo viene organizzata di solito.

Fino al 2010, quando ho fatto il mio primo film a soggetto, ho montato tutto da solo. Poi ho dovuto iniziare a lavorare insieme a un montatore perché c'era molto lavoro tecnico da fare e mi serviva assistenza. È da allora che ho cominciato a lavorare con il montatore che ancora oggi mi affianca, Danelius Kokanauskis. Non è mai uguale: qualche volta ci sediamo e lavoriamo insieme, qualche volta guardo un episodio, gli dò qualche nota su come deve essere costruito, lui lo monta e poi io lo correggo. In parallelo l'ingegnere del suono monta spesso senza nemmeno vedere le immagini. C'è uno scherzo a questo proposito di Danielius su Vladimir (Golovnitsky ndr): dice che Vladimir ormai ha raggiunto un nuovo livello, monta il suono senza le immagini.
Con Vladimir lavoriamo insieme dal 2003. Sedici anni e venti film, ci conosciamo molto bene ormai: lui capisce cosa voglio ogni volta e io so bene cosa sa fare e cosa posso aspettarmi da lui. Danielius qualche volta suggerisce anche soluzioni sul sonoro. Siamo amici e va tutto bene.
Per il montaggio del nuovo film, *State Funeral*, per esempio abbiamo lavorato tutti e tre insieme nella casa che Vladimir ha costruito vicino Vilnius, la stessa casa dove ha allestito il suo studio: Vladimir in una stanza, Danielius al piano di sotto e io a fare su e giù tra i due.

Qualcosa strettamente collegato con la dimensione del tempo per come l'ha illustrata è l'invisibile, quel che c'è ma non si vede. Quasi il motore di un gioco continuo dei movimenti di macchina e del suono. Per esempio nella famosa scena di apertura di *In the Fog*.

Quando si lavora a una qualsiasi creazione artistica l'idea è di rivelare l'invisibile. Cosa vale raccontare quel che è già noto, già visibile a tutti? Sarebbe inutile. Così quando scelgo un argomento o metto a punto un soggetto lo scopo è di lavorare su qualcosa che per me è ancora un mistero, qualcosa che mi appassiona scoprire. Per esempio *The Event* è su una rivoluzione che non ha mai avuto luogo, e se guardi con attenzione, più da vicino, ti accorgi che c'è una sorta di rappresentazione, di spettacolo nascosto del quale sembra nessuno si curi e che nessuno comprenda. Ho il sospetto che ci sia qualcosa dietro, e cerco di scoprire cosa succede davvero per mezzo del cinema. *State Funeral* è costruito esattamente sulle stesse basi. Ci sono due elementi: per prima cosa c'è l'abbondanza delle immagini tutte centrate su questo grande lamento, questa grande tristezza e la tragedia del trapasso del dio; poi c'è la nozione, l'informazione dei milioni di persone morte a causa e durante il regno di questo stesso dio. Quando mettiamo insieme questi due fatti sorgono alcune semplici domande: come è possibile e cosa c'è dietro? Tutte queste persone sono cieche? Cos'hanno che non va? Cosa è capitato a questa gente? Non capiscono? Tutto questo resta ancora poco chiaro. È un paradosso. Quando inizi a guardare più attentamente, più da vicino, inizi a scoprire che le cose non sono semplici come sembrano essere all'inizio. Credo che questo film diventerà il primo di un corpo di film che descriverà questo periodo sul quale resto molto curioso.
In questo momento non sono più interessato a fare un altro film sul contesto post-sovietico. Sento di aver fatto già abbastanza. Ero molto interessato al momento cruciale nel quale è avvenuto il cambiamento. Sono assolutamente convinto, come in *L'angelo sterminatore* di Buñuel, che se torniamo indietro esattamente al punto in cui le cose sono andate storte e ricreiamo tutti i passi possibili, possiamo trovare una soluzione e una cura. Quel punto è molto indietro nel tempo, almeno un centinaio di anni fa. Allora, nei miei piani, voglio dare il mio tributo alla città di Kiev, fare un film su Babi Yar e voglio fare un film sugli anni Trenta, sull'era Stalin. Già ho in mente l'argomento, parlo di un film di finzione. Poi voglio tornare indietro alla guerra civile, la guerra del '17-'18 in Russia. Un film di finzione. Voglio anche fare un documentario sull'inizio della seconda guerra mondiale, l'inizio dell'intervento tedesco in territorio sovietico. Sto già lavorando sugli archivi, vagliando i materiali, e posso già dire che ci sono molte cose che non sappiamo a proposito di questa vicenda.

Rispetto alla sua filmografia, *State Funeral* sembra arrivare quasi come una temporanea conclusione, un compimento, l'ultimo capitolo di un lungo racconto, la sinfonia conclusiva.

Tutti i miei film sono connessi gli uni con gli altro in una sorta di tela: in ognuno ci sono elementi che rimandano a uno o più film precedenti e preparano, anticipano uno o più film successivi.
Non ci ho ancora pensato, ma non sono sicuro questo film sia al centro di questa tela. Sono però sicuro che questo è uno di quei film grazie ai quali cresco, aggiungo un pezzo in più a me stesso. Non posso dire se sia il migliore, ma di certo è una specie di collezione di idee che concludono, portano a compimento i film precedenti. Il mio film migliore è sempre nel futuro. Questo di sicuro è un passo avanti rispetto a quelli che lo hanno preceduto, un film pieno di cose.

THE FEELING OF TIME.
A CONVERSATION WITH SERGEI LOZNITSA

CURATED BY SILVIO GRASSELLI

Who are the masters and films from Russian cinema – from the present and from the past – that were an influence for you?

Actually everyone is anti-Russian, still Russian. Sergei Parajanov, Tarkovsky, Dovzhenko, Eisenstein, Abram Room, Boris Barnet, and Medvedkin, and Dziga Vertov of course. I received a strong influence from all these directors. More or less, all of them are from the beginnings of Russian cinema. Among the recent ones, I could mention Kira Muratova, Aleksei German, and Aleksandr Sokurov.

Is there any film that you recall as an experience which marked your path in cinema?

It's very difficult to say, you may open this door between subconscious and conscious. When you open the door from the subconscious state in cinema, it can be a very different door for everyone. For me it was *8 ½* . Fellini. When I watched this film for the first time - this is what I remember as the first time, maybe I'd been to the cinema before - but this time I felt it was serious, something serious, not just advertising. Many people - and I used to think the same way - think about cinema as a place where one may spend time entertaining oneself. It was right after the Moscow Film Festival: the festival had screened some films by Fellini and, afterwards, there was a retrospective on his work. It was the early 1980's maybe, I was about twenty years old.

Was it before going to film school?

Before, before. After this film experience, I started thinking of studying filmmaking. There was another film I loved a lot, also Italian. It's Ettore Scola's *Le Bal:* film without words, only music. I realised I dreamed of making such a film, not like *Le bal,* but this kind of very sentimental movie, playing with the past, expressing time with the dance. It's a great idea. I remember another film, *Flamenco*, by Carlos Saura, it's close. Great film. For me, cinema started there: nobody speaks, you just have to follow picture and sound. And this is probably why I started making films trying to do them without words. And I entered from there, not from the Russian side. When you live in a country where you have to work hard to find a diamond like Tarkovsky, you have to discover from somebody whispering to you in which suburb of not even of Moscow, or Kiev, but in an actual village that *The Mirror* is going to be screened, and all the people living there look at you very surprised, because you are a strange citizen from the city centre, wearing glasses, differently dressed, coming to this village cinema to watch a film that the local people have no idea it's going to be screened, right there - neither have they any wish to watch it. In the Soviet Union, they used to sort things this 'cucaracha way', to make your

life more complicated. But you have to spend your energies somehow, anyways, so I picked this task, to go and find what I wished to see or to read. I was in Tajikistan, somewhere, in a small village, I entered a bookstore and, inside, I found a little paradise: it was full of books in Russian - in Tajikistan! - which you could have not found in Moscow, Kiev, or Minsk. They were published in Kishinev and sent to Tajikistan, where probably nobody was interested in buying and reading those books. I bought something like twenty kilos of those books, and it was not even everything that I wished to buy. They were all “kindly forbidden” books.

Those books were not only about cinema...

No, all kinds of books: the fantastic, translations of Herman Gesser, Alan Milne, the author of *Winnie the Pooh*, all stuff you couldn’t find in big towns.

In which years?

It was 1987. End of the Soviet Union, but nobody expected it was going to end so quickly. And it was the same with cinema. Going back to our subject, you had a lot of propaganda and pro-soviet films in theatres, some kind of critical but not openly, completely critical, kind of true stories but not completely, a lot of imitations, and some diamonds like Paradjanov, pam! Kira Muratova, pam!

Klimov.

Yes, Klimov, and Shepitko, and Panfilov, Mikhalkov...

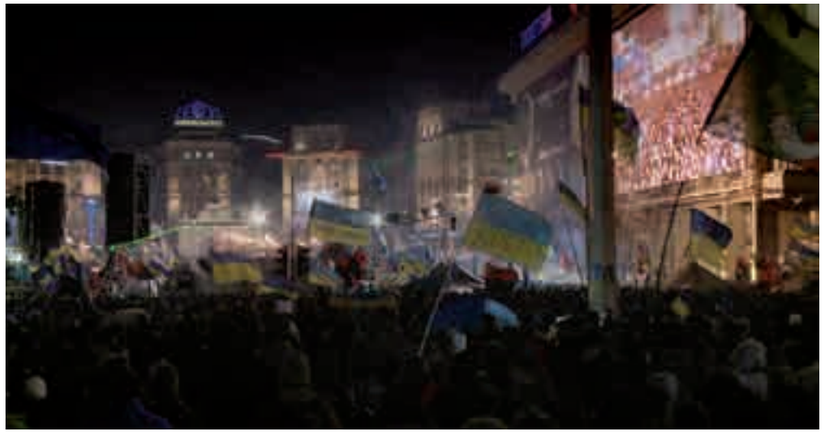
Only some, of Mikhalkov...

Yes, only some, the beginnings, just some films.

Let’s start to talk about your cinema. Looking at all of your films, in documentaries you seem to focus on mass, people, crowd, in feature films almost only individuals.
In each of your films there’s a dance, a music, a rhythm created by a triangle of gazes which is the gaze of the subject looking into the camera, the gaze of the cameraman, and then your gaze, which is always outside, beyond. Still, we can feel it and we can guess where you are, what you think about what we see.

I think this is true, and I think the main element is whose point of view will be in each episode. Sometimes, in some moment when the energy is growing in the combination of episodes, I let the audience take the point of view of the hero, or bring the camera out, it depends on what I want to achieve. But I can’t say how it works.

Okay, but what about the choice to dwell on the mass in documentary films and coming closer to a single protagonist in fiction films?



Sergei Loznitsa
Maidan

I can explain why: I can’t come closer, I can’t be too close to the hero in documentary. Because you cross some line when the person starts to play. I like to keep this distance. I don’t want to make a documentary film about that particular person, to start to influence that specific person. I would like to be correct about what I describe, not to disturb, to interfere. It doesn’t matter which kind of person you are shooting, and how this person reacts: you start feeling the camera and this person starts to dance with it. This is an open door for something else, it destroys the truth of this authenticity. I never film somebody’s private things, because when we get closer to somebody’s life, we get to know everything, which is too much, and after that for me there is a line where I can’t understand everything. It comes to be interpretation. It’s an ethical limitation; this is why all my documentary films are about the mass. In fiction, of course, it is different, I can get closer, my actor plays a role, I can show everything, it’s a convention. In short, I don’t want to lie.

The idea I received watching all of your films all together, fiction and documentary, the strong impression you have is it’s always something like composing a music of image and sound, working on two very deep main lines, which are tempo, rhythm of perception, and on the other hand history, memory, putting present and past together.

Sound has a much stronger influence than the image. I think of my material as a mathematic formula, I have to make a decision but it’s a complex matter, there are many possible connotations for every episode, to place every piece. The game is always opening new paces, as it works with music, you can remove part of a sentence, like Shostakovich or Stravinsky do: you remove something and new shapes open up working out better and more interesting than if the melody was complete, with every note in the right place. But without notes in the right place, you can’t construct the next level, like airy music, where not all is so steady and something is not recognizable,

and you can put your note here. Interesting. Shostakovich used to play unpredictably, and he removed some notes. You remember the suite? You have the motif, and after that, a variation of that motif; and it's fantastically interesting, because you know that motif, but just some elements were taken out, which gives much more freedom to the music. The same applies to cinema now. In general, when we speak about cinema, we speak about time because this is the substance cinema can capture, and it's the main feature of cinema that differs from other forms of art. I can give a very simple definition of time, the definition physics gives of time: a degree of change of the state of any system. In physics, time is a measurement which measures the changes in the system. This is how people observed and measured time before the invention of the clock. Now we have another instrument which is the clock/watch, that doesn't really explain anything. If we apply this definition, if nothing changes within the system, it means that. Time also doesn't change. By state of the system, I mean the information we receive. So; literally speaking, if nothing changes in the frame, it means that time is steady, that time doesn't change. Of course, everything does change, only you can't see it, the micro-cosmos is not visible to our eyes. That's why, for us, time is an abstract substance, and it's an abstract feeling/sensation that we receive. This is something characteristic of our species, of the human being, this sense of time, and of course it is directly related to our mortality, because if we hadn't been mortal, then time wouldn't have mattered at all. Now let's go back to the cinema, so why are we able to make films? We are able to create another dimension of time. We are talking again about illusion because time is illusionary, and it's something we've created, and it is already some kind of connotation of it, because it has to do with mortality. It has (time) some kind of *tristesse* in the inbuilt nature of this feeling, because of mortality. So what do we have in cinema? Cinema gives us an opportunity to really recreate an illusion of something that is already happened in the past and to relive it, to repeat it. This is the first. Then, the film material, the celluloid itself captures something out of this time that's an impact on our senses, and gives us the feeling of time past, the time gone by, because celluloid always gives us the feeling of the time in which it has been exposed. So when we speak about cinema, we always speak about the past. It has also this sentimental context and it always goes together with this feeling, this melancholia. So when we watch a film, it's this complex fusion between the feeling we get of reliving something from the past, and the actual moment of the here and now, being in the cinema and watching the film. So, having this 'sandwich', we can top it, cover it with the individual of temporality which can be created, which can be built by means of the editing; we are again talking of creating an illusion. So basically, when a filmmaker takes this celluloid, this film material, and starts to create something, he should be aware of all these aspects, or he might be completely ignorant and not think of them at all.

I would like to go forward along the same line. Sometimes, not always, but sometimes I found that you mentioned some apocalyptic time dimension, some kind of apocalyptic experience or landscape. For example, in *The Event* you speak of this kind of apocalyptic horizon. I think this is very much linked with the experience of time. This is particularly the case with the documentaries, because even when they are not just about editing some previous footage, I feel it's always something like you take a distance from the time passing by in the moment, and you work on the editing station as it was, as you were out of time, even beyond.

It's like asking a piano player how his fingers move while he plays, because it is all ruled by his neurons. How his brain and the way brain works remains a mystery. About the apocalyptic vision, we are all children of a civilisation which is founded on tragedy and on suffering, and is on constant change, and there's a kind of given direction, something like a vector pointing the direction towards which you must change. There are other cultures and civilisations which are not founded on tragedy as a foundation element. There are civilisations where one can, as a human being, change not necessarily through crucifixion - like in Buddhism for example. Rebirth and change are achieved through hard work, but it's an effort of a different kind, and it's not meant to happen instantly. In our civilisation, we expect everything to happen instantly and as a result of a colossal transformation for which we are prepared to pay a very high price. We are not talking about Russia only, now, this applies to every Asian-European country. If we look to the Russian history of the 20th century, it's a never-ending transformation, but it's also a constant degradation, a change for the worse, tragedy after tragedy, a never-ending tragedy, and of course I think this experience left its mark on what I do.

Editing is one of the main elements of your personal way to make films. It would really be useful if you could tell something more about the way you usually organise this specific part of the film production process.

Until a certain moment, i.e. 2010, when I made my first feature film, I edited all my films by myself. Then I had to start to work with an editor, because there was a lot of technical work, so I needed assistance and, since then, I have always worked with the same editor, Danielius Kokanauskis. It depends, sometimes we just seat together and work together, sometimes I look at the footage and I give him some kind of outline about how this episode should be built, and he edits, and then I make corrections. And, in parallel, the sound designer edits even without seeing the picture... There's a joke by Danielius about Vladimir (Golovnitsky, *editor's note*): Vladimir has now reached a new level, editing the sound without the image.
I've been working with Vladimir since 2003. Sixteen years and twenty films. We know each other very well: he understands what I want every time, and I know very well what he can do and what I can expect from him. Sometimes, Danielius suggests sound solutions as well. We are all friends and everything is fine. To edit the new film, *State Funeral,* for example, the tree of us worked together in the house Vladimir has built nearby Vilnius, the same house where he set his own studio: Vladimir in his room, Danielius on the lower floor, and me going up and down to reach them.

I would like to learn something more about the way you deal with something strongly linked to time, as you defined it: the invisible, what is there but is not visible. It is a continuous play of camera movements and sound. For example, in the famous opening scene of *In the fog*.

The idea in creating any work of art is to reveal the invisible. What is the point in stating something, or presenting something that's already known, already visible? It's pointless. If you take painting for example, just to repeat, just to copy a beautiful object, a beautiful image which already exists in life doesn't make any sense. So when I choose a subject for my films, or when I

pick a subject or define a subject for my film, the intention is to discuss something that remains unknown to me, remains a mystery to me, something I would like to discover. For example, *The Event* is about a revolution which didn't happen, because if you look closely at this event, it transpires that there is a kind of show hidden behind that nobody understands, or nobody seems to see. So I have the suspicion that there is something behind it, and I try to discover what's really going on with the means of cinema. *State Funeral* is based on the same principle. So there are two elements: first, we have this abundance of images which are all about this great mourning, this great sadness and the great tragedy of God passing. And then we have the information about the millions of people who perished because/during the rule of this god. So when you put these two pieces of information together, very simple questions are raised: how is it possible, and what's behind it. Are these people blind? What's wrong with them? Has anything happened to them? Don't they understand anything? This entire situation still remains unclear. It's a paradox. So when you start looking attentively, closely to it, you begin to discover that things are not so simple as they seem from the beginning. I think this film will become part of a body of films describing this period which I am really curious about.
At the moment, I am not interested in making films about the post-soviet context any more. I feel I've done enough. I was very interested in the crucial moment in which the big change happened. I am absolutely convinced that, like in Buñuel's film, *The Exterminating Angel*, if we go right back to the moment when things went wrong and we recreate all the steps, we can actually find a solution and we can find a cure. That point is quite far back in time, it's about a hundred years ago. So, in my plans, I want to pay my tribute to the city of Kiev, to make a film about Babi Yar, and then I want to make a film about the thirties, about the Stalin era. I already know the topic I want to work on, I am talking about fiction. Then I want to go back to the civil war of '17-'18 in Russia. Another feature film. And I also want to make a documentary on the beginning of the Second World War, the start of the German intervention in the soviet territory. I am already working with the archive, looking through archive material, and I can already say that there are a lot of things that we don't know about it.

***State Funeral* seems to be something like a temporary conclusion, a fulfilment, the last chapter of a long story, the final symphony.**

Every one of my films is connected with some of the others in a web-shaped scheme: in each of them, there are links referring to one or more previous films and elements preparing or anticipating one or more subsequent works. I haven't thought yet about the place of this new film in my web scheme, I am not sure it would be in the centre of it.
I know that this film is one of those where I add something to myself. I can't say it's the best, but it's some kind of conclusive collection of ideas from all the previous films. My best film is always in the future. This is for sure one step up with regard to the previous ones, a film which has a lot inside.

MASTERCLASS DI | BY SERGEI LOZNITSA
ENGLISH LANGUAGE, FREE ENTRANCE

Venerdì 8 novembre, La Compagnia, 10 – 13
Firday, November 8th, La Compagnia, 10am – 1pm

FINZIONE/DOCUMENTARIO, ARCHIVIO/CONTEMPORANEO, PASSATO/PRESENTE
IL CINEMA SULLA FRONTIERA DEI GENERI E DELLE EPOCHE.
FICTION/DOCUMENTARY, ARCHIVE/CONTEMPORARY, PAST/PRESENT
CINEMA ON THE FRONTIER OF GENRES AND EPOCHS

Condividendo la sua vasta esperienza di lavoro sia nel cinema a soggetto, sia nel documentario, la sua profonda conoscenza nello specifico campo del film d'archivio e il suo forte interesse per gli eventi storici e il loro impatto sulla società contemporanea, Sergei Loznista presenterà una master-class, rivolta a studenti di cinema, professionisti, e amanti del cinema. Sergei impiegherà estratti dai suoi film più recenti per illustrare la sua lezione, trattando delle questioni principali per padroneggiare l'Arte del Cinema nel 2019.

Sharing his vast experience of working in both documentary and feature genres, his thorough knowledge of the specifics of creating films out of found footage and his keen interest in historical events and their impact on contemporary society, Sergei Loznitsa will present a master-class, which will be addressed both at cinema students and professionals, and at the cinema lovers. Sergei will use excerpts from his recent films to illustrate his lecture and will try to dwell on the major issues, dominating the Art of Cinema in 2019.

Saranno affrontati i seguenti argomenti | The following topics will be discussed:

- *Elementi desunti da video documentari pubblicati su Youtube come ispirazione per un film a soggetto*
  Youtube documentary video evidence from a war zone as an inspiration for a feature film
  (Donbass)

- *Found footage – propaganda o documento storico?*
  Found footage – propaganda or historical document?
  (The Event, The Trial, State Funeral)

- *Scrivere o "ri-scrivere" la Storia - usare i materiali d'archivio nel genere documentario/fiction*
  Making or "re-making" history – using archive footage in a documentary/fiction genre
  (Babi Yar)

Germania, 2016, 93', b/n

Scritto e diretto da: Sergei Loznitsa
Fotografia: Sergei Loznitsa, Jesse Mazuch
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovnitski, Ivo Heger
Produzione esecutiva: Sergei Loznitsa
Produzione: Imperativ Film
Con il supporto di: Die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien Filmförderungsanstalt / German Federal Film Board Medienboard Berlin-Brandenburg
Distribuzione italiana: Lab 80 film

Contatti: Giulia Esposito, Lab 80 film
Email: giulia.distribuzione@lab80.it

SERGEI LOZNITSA

AUSTERLITZ

L'omonimia del film con il testo dello scrittore tedesco W.G. Sebald non è il segnale di un'ispirazione diretta, ma di una indiretta affinità tra il filo del ragionamento costruito dal film e uno dei temi fondamentali del libro: la forma architettonica e strutturale dei campi di sterminio è l'apparizione più esatta dell'idea oscura e paradossale della soluzione finale nazista. *Austerlitz* è un film in bianco e nero ma non è un film d'archivio: torna a ragionare sul ruolo politico della memoria scompaginando i luoghi comuni dell'Europa contemporanea sempre più pericolosamente incapace di pensare e di sentire oltre che di ricordare. Come già nei film precedenti, Loznitsa - che questa volta esplora e osserva il campo di sterminio di Sachsenhausen, oggi divenuto sito museale - costruisce per le immagini una struttura rigorosa, una forma fatta di scelte e tagli essenziali, di punti di vista netti, di soluzioni tecniche raffinate e quasi impercettibili, ricorrendo in modo spiazzante all'ironia del grottesco, usando il Tempo come spazio operativo e critico del discorso che scrive i suoni e le immagini in un brillante teorema audiovisivo. (s.g.) "Questo è il luogo dove sterminavano la gente; questo è un luogo di sofferenza e dolore. E ora io sono qui. Un turista. Con tutte le tipiche curiosità del turista. Senza la minima nozione su cosa possa significare essere un prigioniero in un campo di concentramento, essere marchiato con un numero, aspettare tutti i giorni la morte, aggrapparsi tutti ogni giorno alla vita. Sono qui e guardo la macchina per lo sterminio del corpo umano. Tracce di vita, tempo fa, molto tempo fa, qui e ora". [S. Loznitsa]

The fact that the film bears the same title as German writer W.G. Sebald's text does not mean it took direct inspiration from it, but rather signals an indirect affinity between the line of argument constructed by the film and one of the fundamental themes of the book: the architectural and structural form of the extermination camps is the most exact expression of the obscure, paradoxical idea of the Nazi final solution. *Austerlitz* is a film in black and white but not an archival film. It goes back to reasoning on the political role of memory by turning around the commonplaces of a contemporary Europe that is ever more dangerously incapable of thinking and feeling, besides remembering. Like he did in his previous films, Loznitsa – this time exploring and observing the death camp of Sachsenhausen, that has now been converted into a museum – conceives a rigorous structure for the images, that fit into a form defined by essential choices and cuts, clear-cut points of view, and refined, almost imperceptible technical solutions. He also recurs to the irony of grotesque, using Time as an operative and critical space of the discourse that inscribes sounds and pictures into a brilliant audio-visual theorem. (s.g.) "This is the place where people were exterminated; this is the place of suffering and grief. And now, I am here. A tourist. With all the typical curiosities of a tourist. Without any notion of what it was like to be a prisoner in the concentration camp having a number, every day waiting for death, clinging to life. I stand here and look at the machinery for the extermination of the human body. Traces of life, sometime ago, long ago, here and now". [S. Loznitsa]

SERGEI LOZNITSA

BLOCKADE
BLOKADA

Primo della serie di film sugli archivi cinematografici sovietici, ricostruisce i novecento giorni dell'assedio di Leningrado (San Pietroburgo), dall'8 settembre 1941 al 27 gennaio 1944, durante la Seconda Guerra Mondiale. Ai materiali in bianco e nero, originariamente muti, viene aggiunta una colonna sonora priva di voce di commento e di musica e tessuta invece - nello studio del fonico Vladimir Golovnitski – della trama sottile dei suoni d'ambiente, dei passi nella neve, delle voci indistinguibili che animano le strade, degli scoppi dei cannoni. Le immagini che ritraggono la vita quotidiana dentro la colossale tragedia, la cronaca minuta del contorcersi discreto di una città che resiste nella tormenta della guerra, riemergono dal passato remoto nel quale sono state registrate e tornano presenti attraverso una nuova freschezza percettiva. Vincitori e vinti si cambiano di posto tra vittime e carnefici, mentre il mondo, in un tempo apocalittico sospeso e rarefatto, assiste immobile alla Storia che non smette di ripetersi. (s.g.)

The first in a series of films that draw from Soviet film archives, this work reconstructs the nine hundred days of the Leningrad (now Saint Petersburg) siege during WWII, from September 8, 1941, to January 27, 1944. A soundtrack has been added to the originally silent black and white footage, but without comment or music. Instead, sound engineer Vladimir Golovnitski wove a subtle texture of ambiance sounds made of footsteps in the snow, undiscernible voices that animate the streets, and cannon blasts. The images that portray daily life at the time of a colossal tragedy, the minute chronicle of the discreet agony of a city that resisted snowstorms and war, resurface from the distant past in which they were recorded and become present thanks to a fresh perception. Winners and losers trade places with victims and torturers, while the world, suspended in a rarefied apocalyptic time, unwaveringly watches history unravel and reiterate. (s.g.)

Russia, 2006, 52', b/n

Regia e sceneggiatura: Sergei Loznitsa
Montaggio: Sergei Loznitsa, Zhanna Romanova
Suono: Vladimir Golovnitski
Produzione: Viacheslav Telnov for St. Petersburg Documentary Film Studio
Distribuzione: Deckert Distribution GmbH

Contatti: Vaidute Fischer, Deckert Distribution GmbH
Email: info@deckert-distribution.com

Germania, Russia, Lettonia, Paesi Bassi, Bielorussia, 2012, 127', col.

Regia e sceneggiatura: Sergei Loznitsa
Fotografia: Oleg Mutu
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovnitski
Con: Vladimir Svirskiy
Produttori: Heino Deckert
Produzione: Belarusfilm, GP Cinema Company, Lemming Film, Ma.ja.de. Fiction, Rija Films
Distribuzione: THE MATCH FACTORY

Contatti: Joyce Newrzella, THE MATCH FACTORY
Email: festivals@matchfactory.de

SERGEI LOZNITSA

IN THE FOG
V TUMANE

Il secondo film a soggetto di Sergei Loznitsa è ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale, nella Russia occidentale occupata dai nazisti. Il protagonista, un operaio ferroviario, viene arrestato dai tedeschi con l'accusa di essere responsabile di un attentato. Lasciato libero mentre i suoi colleghi muoiono impiccati, l'uomo si trova accusato anche dai suoi, di essere un traditore. Solo, odiato da tutti, al protagonista restano niente altro che i propri principi sui quali contare mentre tutto intorno infuriano l'odio e la violenza. Loznitsa non racconta la guerra combattuta del sangue e dell'azione, ma torna a quel passato remoto riaccendendone un'incandescenza che brucia ancora oggi. (s.g.) "Mi sembra che dopo le esperienze attraversate dal genere umano nel ventesimo secolo, sia giusto parlare del collasso dell'umanesimo, così come convenzionalmente interpretato in letteratura e nell'arte. Condivido la prospettiva dello scrittore russo Varlam Shalamov, che è passato attraverso tutti i cerchi dell'inferno nei gulag di Stalin: Nella nuova prosa – dopo Hiroshima, dopo il self-service di Auschwitz e dopo il gulag di Serpantinka nella regione di Kolyma, dopo tutte le guerre e le rivoluzioni - tutto ciò che è didattico deve essere rifiutato. L'arte non ha il diritto di predicare. Nessuno può insegnare ad altri, nessuno ne ha il diritto. L'arte non migliora le persone e neppure le rende migliori". [S. Loznitsa]

Sergei Loznitsa's second feature film is set during WWII in the west of Russia, then occupied by the Nazis. The leading character, a railway worker, is arrested by the Germans on the grounds that he is supposed to be the author of an attack. Later, he is released, while his mates are hanged. The man is then accused to be a traitor by his comrades. Alone, hated by everyone, the hero is left with his principles and nothing else to live on, while around him hate and violence rage on. Loznitsa does not depict the blood and action of the war fights but gets back on that distant past rekindling its incandescence, something that can still burn today. (s.g.) "It seems to me that after the experiences of mankind in the 20th century, it is appropriate to speak in terms of collapse of humanism, as it has been conventionally interpreted in literature and art. I share the view of the Russian writer Varlam Shalamov, who had been through all the circles of inferno in Stalin's gulags: 'In new prose – after Hiroshima, after the self-service of Auschwitz and after the Serpantinka Gulag in Kolyma, after all the wars and revolutions – everything that is didactic should be rejected. Art does not have the right to preach. Nobody can teach anybody, nobody has the right to. Art does not improve people, nor does it make them nobler'." [S. Loznitsa]

Ucraina, Paesi Bassi, 2014, 133', col.

Regia e sceneggiatura: Sergei Loznitsa
Fotografia: Sergei Loznitsa, Serhiy Stefan Stetsenko, Mykhailo Yelchev
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovnitski
Produttori: Maria Choustova-Baker, Sergei Loznitsa
Produzione: ATOMS & VOID
Distribuzione: ATOMS & VOID

Contatti: Maria Choustova, ATOMS & VOID
Email: contact@atomsvoid.com

SERGEI LOZNITSA

MAIDAN

Una piazza – Maidan, nel centro di Kiev -, un regime – quello del filorusso Yanukovich - e una miccia – le decisioni del governo ucraino di rifiutare, alla fine del 2013, gli accordi con l'Europa, scegliendo al contempo la sottoscrizione di un nuovo legame formale con la Russia: così inizia una delle più grandi rivoluzioni popolari di questo inizio secolo. Sergei Loznitsa racconta la crisi ucraina restando dentro e intorno alla piazza dalla quale tutto ha avuto inizio e nella quale tutto finisce, registrando i pubblici comizi, le proteste pacifiche, i combattimenti, le morti. Modulando il punto di vista intorno a una distanza quasi pittorica, ricostruendo nel montaggio una cadenza ordinata degli eventi, il film non solo riproduce l'evoluzione di una rivolta che diventa insurrezione, ma la inserisce, trasfigurandola, nella più ampia storia della democrazia occidentale moderna. (s.g.) "Il mio scopo è di portare lo spettatore in Piazza Maidan e di fargli sperimentare i 90 giorni di rivoluzione così come si sono svolti. Volevo tenermi a distanza dagli eventi, lasciando lo spettatore solo, senza nessuna voce di commento. Ho usato piani lunghi per immergere lo spettatore nel racconto. Maidan è un enigma che devo ancora risolvere". [S. Loznitsa]

A square, Maidan, in the center of Kiev, a regime, the one of pro-Russian President Yanukovich, and a fuse – the decisions made by the Ukrainian government at the end of 2013 to reject the agreements with the EU and to sign at the same time a new formal agreement with Russia: this is how one of the largest popular uprisings of the early 21st century broke out. Sergei Loznitsa chronicles the Ukrainian crisis remaining inside and around the square where it all began and where it all comes to an end. He films the rallies, the peaceful protests, the clashes and the deaths. By adjusting the distance from the facts and by reconstructing an ordered sequence of events during editing, the film not only portrays the evolution of a revolt into a revolution, but also transfigures and includes the latter in the wider history of modern Western democracy. (s.g.) "My goal is to bring the audience to Maidan and make them experience the 90 days of revolution, as they unfolded. I wanted to distance myself from the events and to leave the spectator vis-à-vis with the events, without any commentary or voice-over narrative. I used long takes in order to immerse the spectator into the narrative. [...] Maidan is an enigma to me, which I am yet to solve". [S. Loznitsa]

Paesi Bassi, Lituania, 2019, 135', col. e b/n

Regia e sceneggiatura: Sergei Loznitsa
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovnitski
Produttori: Sergei Loznitsa, Maria Choustova-Baker
Produzione: ATOMS & VOID, Studio Uljana Kim
Con il support di: Current Time TV, Lithuanian Film Centre
Distribuzione: ATOMS & VOID

Contatti: Maria Choustova-Baker, ATOMS & VOID
Email: contact@atomsvoid.com

SERGEI LOZNITSA

STATE FUNERAL

Il più recente e monumentale tra i film d'archivio di Loznitsa lavora su un altro evento cruciale della storia dell'Unione Sovietica: la morte di Stalin. Intorno al lutto si mette in moto una gigantesca macchina che intreccia narrazione, rappresentazione, rito e che per più di tre giorni fa della morte del Capo il perno rotto intorno al quale il mondo smette di girare, i cittadini, in massa, si fermano e piangono, i vertici della nomenclatura sovietica - affiancati da alcuni capi di stato in visita diplomatica - contemplano l'inizio della fine di un'era. Loznitsa per la prima volta trova negli archivi, accanto alle immagini in bianco e nero, anche serie di rulli a colori e, seguendo il criterio filologico, lascia che nel film confluiscano tutte insieme, costruendo, al momento del montaggio, stringhe musicali di alternanze cromatiche. Il sonoro, ancora una volta frutto della collaborazione con Vladimir Golovnitski, oltre la registrazione dei discorsi istituzionali, è lavoro creativo, costruzione discreta, contemporaneamente rigorosa e arbitraria, di un mondo scomparso, evocazione quasi medianica di un tempo che, oggi, sembra risuonare di eco foscamente familiari. (s.g.) "Penso a questo film come a uno studio visivo sulla natura del culto della personalità di Stalin e un tentativo di deostruire il rito che era alla base di quel regime sanguinario. È incredibile che nella Mosca di oggi, 2019, a sessant'anni dalla morte di Stalin migliaia di persone si radunino sulla sua tomba, il 5 di marzo, per depositare fiori e piangere la sua morte. Credo sia il mio dovere di filmmaker di utilizzare il potere dell'immagine documentaria per fare appello alle menti dei miei contemporanei e cercare la verità". [S. Loznitsa]

The latest and most monumental work among Loznitsa's archival films is focussed onto another crucial event in the history of the Soviet Union, i.e. the death of Stalin. The national mourning sets off a gigantic machine in which narrative, representation, and ritual are interwoven. For more than three days, the death of the Leader became the broken pivot around which the world stopped revolving, with the citizens frozen en masse and crying, and the upper echelons of the Soviet nomenklatura, along with a few heads of state on official visits, envisaging the beginning of the end of an era. For the first time, in the archives Loznitsa has found sets of colour reels besides the black and white footage. Therefore, following the philological method, he let all these images merge in his film while constructing, in the editing phase, musical strings of colour alternations. The sound, once again provided thanks to the collaboration with Vladimir Golovnitski besides the recordings of the institutional speeches, is a creative work, a both rigorous and arbitrary discreet construction of a vanished world, an almost extrasensory evocation of an age that, seen today, seems to resonate with darkly familiar echoes. (s.g.) "I see this film as a visual study of the nature of Stalin's personality cult and an attempt to deconstruct the ritual, which formed the foundation of the bloody regime. It is unthinkable that today, in Moscow circa 2019, 60 years after Stalin's death, thousands of people gather at his tomb on March 5th to lay flowers and mourn his death. I believe it's my duty as a filmmaker to use the power of the documentary image to appeal to the minds of my contemporaries and to seek the truth." [S. Loznitsa]

Paesi Bassi, Belgio, 2015, 74', b/n

Regia e sceneggiatura: Sergei Loznitsa
Montaggio: Sergei Loznitsa, Danielius Kokanauskis
Suono: Vladimir Golovnitski
Produttori: Sergei Loznitsa, Maria Choustova-Baker
Produzione: ATOMS & VOID, Cinematek
Distribuzione: ATOMS & VOID

Contatti: Maria Choustova-Baker, ATOMS & VOID
Email: contact@atomsvoid.com

SERGEI LOZNITSA

THE EVENT
SOBYTIE

Il film ricostruisce attraverso il montaggio di materiali in bianco e nero girati da operatori professionisti le proteste e i movimenti di piazza sorti all'indomani del colpo di stato (conosciuto come "putsch di agosto") che nell'agosto del 1991 tentò il rovesciamento del governo Gorbaciov e che fu all'origine, pochi mesi più tardi, del collasso dell'Unione Sovietica. Loznitsa torna a occuparsi di Leningrado (San Pietroburgo) in un momento cruciale per la Storia della nazione sovietica. Ancora al centro simbolico e figurativo c'è la piazza, ancora come scena principale di un cataclisma, una rivoluzione in mezzo alla quale è difficile distinguere vincitori e vinti, colpevoli e innocenti. Una serie di episodi raccontano il dipanarsi degli eventi lungo una serie di trasformazioni, di cambi di stato, di transizioni emotive che tracciano legami invisibili col presente e col futuro. (s.g.) "La mitologia costruita intorno agli eventi del Putsch del 1991 ha oscurato i fatti e solo ora, venticinque anni dopo, possiamo prendere distanza dalle idee sbagliate, strappar via gli strati della propaganda e delle speculazioni, e vedere e giudicare i fatti nel contesto contemporaneo. Quel che m'interessa di più non sono i politici, ma la gente. I protagonisti del film sono i cittadini di Leningrado che hanno attraversato la sventura del colpo di stato dell'agosto 1991". [S. Loznitsa]

The film edits black and white footage filmed by professional operators during the protests and uprisings that took place the day after the coup (known as "the August Putsch") attempted in August 1991 to overthrow Gorbachev's government and eventually gave way to the collapse of the Soviet Union. Loznitsa goes back on Leningrad (Saint Petersburg) at a crucial moment in the history of the Soviet nation. The symbolic and figurative centre is still the square, once again the main location of a cataclysm, a revolution in the midst of which it is still difficult to discern between winners and losers, guilty and innocent. Several episodes tell the story of the events along a series of transformations, phase changes, and emotional transitions that outline invisible links with the present and the future. (s.g.) "The mythology created around the events of the 1991 Putsch has overshadowed the actual facts, and it is only now – 25 years later – that we can distance ourselves from the misconceptions, strip off the layers of propaganda and speculations, and see and judge the events in a contemporary context. What interests me most is not the politicians, but the people. The central characters of the film are the citizens of Leningrad, living through the calamities of the coup d'état in August 1991." [S. Loznitsa]

DIAMONDS ARE FOREVER
FILM DALL'ARCHIVIO DEL FESTIVAL DEI POPOLI
FILMS FROM FESTIVAL DEI POPOLI ARCHIVES

Toujours Plus

DIAMONDS – IL GIOCO DEL CINEMA

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

Uno sguardo retrospettivo non è (non dovrebbe essere) un momento di pura celebrazione del passato, ma al contrario, si configura come un preciso movimento della riflessione critica, al tempo stesso una riflessione sul passato e una costruzione di senso, un modo nuovo di guardare e di pensare, appunto. Parafrasando Pasolini, lo sguardo retrospettivo compie un fulmineo montaggio su ciò su cui si posa.
Ripensare ai sessanta anni di storia del Festival dei Popoli può significare allora proprio questo: ripensare cioè alle varie edizioni del festival come altrettante operazioni di montaggio, in cui, dal 1959 ad oggi, in ogni edizione, il programma, la sua composizione, gli elementi che ne hanno fatto parte, le sezioni, gli incontri paralleli, le iniziative legate al festival, gli eventi speciali, i convegni si presentano come dei palinsesti certo, ma anche come un corpo i cui elementi (le cui immagini, per dirla tutta) entrano in una serie complessa di rapporti. Un festival come un film, come una struttura di montaggio, la storia del festival come la storia di tante idee di montaggio, che hanno accompagnato, a volte criticato, a volte anticipato, idee di cinema, di arte, di conoscenza.
Nel primo numero della "Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico", numero speciale dedicato tutto alla prima edizione del Festival dei Popoli, nel testo che introduce questo nuovo e ambizioso progetto, si legge un obiettivo chiaro. Il festival si propone di indagare: «La vita dell'uomo nella società, sia essa arcaica o moderna, [che] è stata cinematograficamente registrata in molti dei suoi aspetti, per desiderio di conoscenza, per esigenza interiore, o per una specie di nuovo e affascinante *giuoco*"[1].
Colpisce questa parola, *gioco*. Sin dalla prima edizione, il Festival dei Popoli pensa il documentario certamente come forma scientifica di cinema, ma anche come messa in gioco del mondo della vita e, al contempo del mondo del cinema. Il documentario - continua il testo - sta seguendo un proprio percorso, una propria teoria che: «Se non è in contrapposizione, certamente segue vie originali e diverse dalla teoria cinematografica *tout court*, dando oggi contributi essenziali all'analisi del fenomeno *cinema* in tutti i suoi aspetti»[2]. Costruire nuovi montaggi, mettere insieme nuove immagini significa allora elaborare un punto di vista dal quale ripensare il cinema nel suo complesso, le sue pratiche e le sue teorie. Parlare di cinema documentario significa quindi parlare di uno sguardo che è cinema *tout court*, che del cinema costituisce una delle forme originarie e che al tempo stesso è capace di giocare (seriamente) con i linguaggi del cinema stesso.
L'ente che si occupa dell'organizzazione del festival era allora il neonato Centro Culturale Cinematografico italiano, alla cui presidenza viene nominato il produttore Eitel Monaco e, come vice-presidenti, sono nominati Roberto Rossellini e Cesare Zavattini. Il senso di queste nomine è chiaro: il Festival dei Popoli non è e non vuole essere una rassegna di un cinema "minore", ma al contrario, vuole esplorare proprio quel territorio di confine che appartiene al cinema, ridisegnandone le forme. Certo, la dimensione scientifica ed etnografica del cinema è e rimane per anni al centro degli sguardi del Festival dei Popoli, e continua ad essere a lungo la parola d'ordine. Ma il suo essere anzitutto cinema è un concetto ben chiaro sin dall'inizio. *India Matri Bhumi* (1958) di Rossellini ottiene infatti la Coppa del Ministero del Turismo e Spettacolo "per il film che meglio contribuisce alla comprensione fra i Popoli". Premiato insieme a *The Hunters* di John Marshall e Robert Gardner (uno dei film più rappresentativi di uno sguardo etnografico del cinema documentario), il film di Rossellini si muove proprio in questo terreno fluido dove corpi e luoghi reali sono il materiale per l'invenzione di una realtà, per la liberazione di un immaginario che emerge dal reale stesso. Ma il palmares non si conclude qui: nella prima edizione un premio viene attribuito anche a quello che oggi come oggi è considerato uno dei capolavori del cinema del reale, italiano e non solo, *I dimenticati* di Vittorio De Seta. Tre film dunque diversissimi gli uni dagli altri che però lavorano tutti nella consapevolezza di inventare ogni volta la forma necessaria per dire il reale.
Un territorio mobile dunque, all'interno del quale sono presenti ramificazioni diverse, forme molteplici che hanno scandito e marcato la storia di una manifestazione che nasce proprio in un momento di profonda trasformazione del cinema. A partire dagli anni Sessanta, il cinema del reale si scopre come potente macchina di creazione di immagini, forma in grado di pensare il reale non come rappresentazione ma come spazio da immaginare; è ciò che sottolinea François Niney in un saggio pubblicato nel catalogo della 32° edizione: «L'immaginario fa parte della nostra realtà, non solo come dimensione poetica ed onirica – il mondo che è in noi – ma anche come forma di comprensione e di costruzione del mondo in cui ci troviamo»[3].
È in questo senso che nel corso degli anni il Festival dei Popoli ha presentato autori e film che sono ormai entrati nella storia del cinema (ancora una volta, del cinema *tout court*). Autori che sono spesso ritornati al festival, che hanno animato incontri, discussioni, confronti con altri sguardi. Ma tra le migliaia di film che sono passati al festival colpisce l'eterogeneità delle forme, l'incredibile varietà degli sguardi. Ripensarli retrospettivamente significa allora creare dei percorsi. Sarà impossibile incontrare tutti i nomi, rievocare tutti gli sguardi. È possibile tentare però di creare nuovi montaggi, composti da "diamanti" particolari: dai film che chiedono di essere riscoperti o rivisti, dai gioielli meno conosciuti di registi noti, da quelle folgoranti immagini che in una nuova retrospettiva si mostrano, ancora una volta, contemporanee.

Diamonds are Forever
è in collaborazione con:
Ambasciata di Francia,
Istituto Francese Italia,
Istituto Francese Firenze.

1. s.a., *Il Centro Culturale Cinematografico italiano*, in "Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico", n. 1, 1959, p. 3.
2. Ibidem.
3. F. Niney, *Far sentire il reale*, in *XXXII Catalogo del Festival dei Popoli*, La Casa Usher, Firenze 1991, p. 21.
4. Gli anni tra parentesi si riferiscono alla data di presentazione del film al Festival dei Popoli e non all'anno della sua realizzazione.

IMMAGINARE GLI SPAZI DEL REALE

Scorrendo le centinaia di pagine dei cataloghi delle 60 edizioni del festival, queste immagini ritornano. Si possono incontrare, ad esempio, i nomi di autori che sono stati in grado di passare dalla finzione al documentario senza per questo separare i due percorsi, sperimentando anzi le forme e le modalità del cinema del reale per ampliare il proprio sguardo. *Passeggiata nella città vecchia* (1960[4]) di Andrzej Munk, è una invenzione poetico-musicale del viaggio di una bambina, studentessa di musica lungo le strade del centro di Varsavia. La città, attraverso lo sguardo e l'udito della bambina, si trasforma in una sorta di enorme caleidoscopio sonoro e visivo. La vocazione del regista polacco per un cinema allucinato quasi onirico, trova in questo documentario la possibilità di rileggere il reale come forma immaginata. In alcuni casi, per alcuni registi, il reale eccede l'immaginazione stessa: esso può essere una forma ancora più

raffinata di finzione. Uno spazio reale come la città di Roma diventa, nel film collettivo curato da Cesare Zavattini, *I misteri di Roma* (1962), il luogo di molteplici magie, apparizioni, rituali, che mostrano il reale come uno spazio magico che lo sceneggiatore di *Miracolo a Milano* aveva già sperimentato nei suoi lavori.
I luoghi dunque per molti registi che si avvicinano al documentario partendo dalla fiction sono sempre spazi che eccedono la mera rappresentazione, basti pensare alla sospensione del tempo che Otar Iosseliani mette in atto nel suo *Un piccolo monastero in Toscana* (1988), racconto di uno spazio/tempo separato e al tempo stesso parte del mondo. Luoghi sospesi, o luoghi dove l'orrore viene nascosto, come in *Goulag, le secret du bonheur*, (1991) di Pavel Lounguine o nell'operazione di rimontaggio, ad opera di Alfred Hitchcock e Stuart McAllister, dei materiali girati nei campi di concentramento nazisti (*The Memory of the Camps*, 1984).
Il luogo è anche lo spazio intimo e personale di un regista, come in *Kyoto, il luogo di mia madre* (1991), di Nagisa Oshima, che rilegge le immagini della città di sua madre, in una narrazione che incrocia costantemente la biografia personale e il racconto collettivo di un paese come il Giappone. Come raccontare o mostrare un luogo dell'anima, il luogo dell'abitare? È ciò che si chiede ad esempio Ingmar Bergman, in quel film unico nella sua opera che è *Fårö-dokument 1969-1979* (1981), doppio film girato a distanza di dieci anni nell'isola svedese dove il regista ha vissuto fino alla fine dei suoi giorni. Isola che nel film appare illuminata da uno sguardo al tempo stesso esterno ed interno, poiché il cinema stesso costringe il regista a cercare una posizione, a guardare da una distanza necessaria anche ciò che si ama profondamente. È in questa direzione allora che incontriamo le opere di autori come Patricio Guzman, che in *Cile, la memoria ostinata* (1997) ritorna (e ritornerà ancora nei film successivi) sulla ferita di un paese lacerato dalla dittatura militare, così come un film quale *Les enfants jouent à la Russie* (1993), di Jean-Luc Godard, struggente ritratto di un luogo (la Russia), attraverso le sue immagini (il cinema), che sono per Godard il territorio "in più" nella mappa del mondo.
Nel cinema documentario il personale si interseca con il collettivo, la macrostoria con la microstoria. Un regista apolide e viaggiatore come Werner Schroeter racconta allora un paese come l'Argentina dopo il ritorno della democrazia (*De l'Argentine*, 1986) mentre Werner Herzog fa del vulcano in Guadalupa, il luogo dove mettere in gioco il limite del filmabile (*La Soufrière*, 1977) e Chantal Akerman, in *Sud* (1999), racconta un luogo (Jasper, Texas) funestato dal ricordo di un efferato omicidio, interrogandone le tracce nei suoi paesaggi, nei volti e nelle voci dei suoi abitanti. Il luogo non è mai puro sfondo, ma si carica di storie, temporalità, vissuto, a volte unificati poeticamente da un elemento, come può esserlo in vento in una regione della Provenza: ed ecco allora le immagini straordinarie di Joris Ivens, cineasta del viaggio più che del luogo, che in *Pour le mistral* (1966) racconta una comunità attraverso ciò che vi è di più infilmabile in un luogo: il vento.

DEL VIAGGIO E DEL CONFLITTO

Festival *dei Popoli*: Firenze è anzitutto un luogo dove molteplici altri territori del mondo ritrovano una propria visibilità. Le immagini del festival hanno consentito agli spettatori di viaggiare costantemente, di incrociare, proiezione dopo proiezione, popoli, volti, corpi, lingue lontane e vicine. Lungi però dall'idea di riprodurre stancamente un modello di cinema etnologico ormai

desueto, il festival ha costantemente esplorato strade diverse, nuove prospettive, rifiutando la visione del cinema come "descrizione" e selezionando film che facevano dell'incontro, del viaggio, dell'alterità le modalità di interrogazione dell'immagine e del mondo.
Point de Départ (1993) di Robert Kramer si configura in questo senso come forma del ritorno: il ritorno del regista in Vietnam per ricercare storie, immagini, tracce di un paese segnato dalla guerra (vinta) contro gli Stati Uniti. Viaggiare significa infatti incontrare conflitti e quello del Vietnam (così come il conflitto in Medio Oriente, la rivoluzione iraniana, la primavera araba, la questione cubana e molti altri) è un conflitto presente nella storia del festival: tornando indietro negli anni, è ancora Ivens a testimoniarlo, con *Le ciel, la terre* (1966), dove lo sguardo del regista olandese letteralmente viaggia tra il sud e il nord del Vietnam, attraverso le differenze e le analogie dei corpi e delle parole di chi vive la frattura geopolitica del paese.
Il viaggio diventa nel cinema moderno un gesto esistenziale e politico: si viaggia filmicamente per rendere visibili i luoghi del conflitto, come la fabbrica (*Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam*, 1972, di Ettore Scola – *Which Side Are You On?*, 1984, di Ken Loach); si viaggia anche per raccontare le ferite del passato, i traumi collettivi di una nazione dopo un genocidio, come la Cambogia raccontata da Rithy Panh in *La terre des âmes errantes* (2000).
Il viaggio filmico è sempre un viaggio verso un punto limite. È il caso del cinema di Werner Herzog – si pensi al punto limite della visibilità nelle immagini girate all'interno della grotta Chauvet in Francia in *Cave of Forgotten Dreams* (2010) – o del cinema di Peter Mettler (ad esempio l'immagine-limite del Canada artico in *Picture of Light*, 1994). L'estremo nord e l'estremo sud, il fuoco e il ghiaccio, la potenza della natura e la resistenza umana: sono le dinamiche che spesso attraversano il cinema del reale, e che spesso hanno caratterizzato le visioni del Festival deu Popoli. È il caso di un film-trittico come *Brice-glace* (1988) di Jean Rouch, Raoul Ruiz, Titte Törnroth, dove i tre registi filmano, ognuno dal proprio punto di vista lo stesso viaggio verso l'Artico su una nave rompighiaccio. Ma il viaggio può essere anche il condensato di un tempo più ampio, una temporalità necessaria al regista per immergersi nel mondo con cui si sta confrontando. Il cinema documentario è soprattutto fatto di tempo, come mette in evidenza Gianfranco Rosi con *Boatman* (1993), che filma gli uomini che percorrono lentamente il Gange sulle loro piccole imbarcazioni lasciando che l'immagine si costruisca attraverso il tempo necessario affinché una vera immagine possa emergere.
En Comparison di Harun Farocki (2009) è da, questo punto di vista, un film-viaggio particolare, fatto appunto dello stesso gesto (la costruzione dei mattoni), in luoghi e momenti diversi, dall'Africa all'Asia all'America del Sud, fino all'Europa dalle fabbriche automatizzate, dove il lavoro umano (che è poi il vero tema del film) svanisce, diventa spettrale, fantasmatico. Viaggiare significa ancora una volta creare rapporti spesso conflittuali tra chi filma e chi è filmato, tra le varie posizioni e punti di vista. *The New Ice Age* di Johan Van der Keuken (1974) costituisce in questo senso un ulteriore montaggio di spazi/tempi contrastanti: in una folgorante alternanza tra le condizioni di vita di alcuni personaggi nei sobborghi di Lima e di alcuni operai di una fabbrica di gelati in Olanda, il film lavora differenze e opposizioni culturali, sociali, politiche e di linguaggio ma, come nel film di Farocki, mostra al contempo spazi comuni, connessioni segrete e altrimenti invisibili tra pratiche di vita apparentemente diversissime.

TEORIE DEL RITRATTO

Che cos'è un ritratto? Pittorico, letterario, fotografico e soprattutto cinematografico? Riprendendo le parole di Jean-Luc Nancy, tratte da un testo dedicato al ritratto in pittura, ma che possono perfettamente essere lette come problema specifico del cinema documentario, si può affermare che dipingere (o filmare) non significa più produrre o rivelare qualcosa, ma significa produrre l'esposizione di un soggetto (o del mondo)[5]. Produrre, cioè, letteralmente, tirare fuori, condurre davanti. Ogni volta che si *vede*, non si vede qualcosa o qualcuno, ma si vede anche l'atto di vedere, il modo in cui si organizza una visione, si costruisce una struttura visibile del mondo.
Visione straordinariamente cinematografica, questa. Vengono in mente allora le centinaia di film-ritratto (e autoritratto) che il festival ha presentato nel corso dei decenni, ogni volta interrogandone la forma, la modalità con cui l'immagine mette in gioco il problema del ritratto. Il cinema espone anzitutto i corpi in movimento, nell'atto di compiere i loro gesti quotidiani o eccezionali, nell'atto di vivere.
In *Harat* di Sepideh Farsi (2007), la stessa regista e sua figlia compiono un viaggio, ognuna filmando il proprio percorso soggettivo, per poi confrontarsi, rinarrare le proprie esperienze. Il ritratto allora può essere doppio, o giocare con il fatto che al cinema c'è sempre in gioco un rapporto tra il vedere e il vedersi. Lo sa bene Lindsay Anderson, uno dei nomi fondamentali del Free Cinema inglese, che in *Is That All There Is* (1992) costruisce un autoritratto come un racconto di finzione, facendo di se stesso l'eroe stralunato di un film surreale. Ma l'esposizione del soggetto può essere anzitutto la sua immagine pubblica, come in *Rock Hudson Home Movie* (1993) di Marc Rappaport, in cui la vita interiore del divo di Hollywood, tragicamente morto di AIDS dopo aver rivelato al mondo la sua omosessualità, non può essere filmata, e sono dunque le immagini dei suoi film a costituire lo sfondo visuale, l'unica esposizione possibile del soggetto. Ciò che il cinema del reale ha sempre mostrato è che il ritratto e l'autoritratto devono necessariamente costruire dei personaggi, delle narrazioni, delle maschere: è così nei film biografici e autobiografici di Agnés Varda o di Chantal Akerman, ed è così nei film che leggono il reale come racconto, quasi come fiaba antica (*Issa le Tisserand*, 1984, di Idrissa Ouedraogo), ma anche nei ritratti eccedenti di Martin Scorsese (*An American Boy*, 1978), o nei film che mettono in scena il fallimento stesso del ritrarre o del ritrarsi, come *Autoportrait d'un inconnu* (Edgardo Cozarinski, 1983). Il gesto di ritrarre o di autoritrarsi è sempre un gesto che suscita una riflessione. Il cinema si scopre allora occasione di pensiero, messa in gioco del concetto. Il film-saggio, da Chris Marker a Agnés Varda, ha attraversato la storia del festival, mettendo spesso in gioco appunto la rappresentazione (o l'invenzione) di un "Io" che organizza le immagini. In *Phantom Limb* (2005), Jay Rosenblatt riflette sulla perdita e il lutto a partire dalla morte di suo fratello ponendo con forza la domanda su quali immagini siano possibili per dare forma al lutto? Il puro lavoro del montaggio, come in *Toujours plus* (1994), di Luc Mullet, può trasformare le immagini di supermercati in una riflessione sui templi contemporanei del consumo e della merce.
Il ritratto cinematografico è la forma più potente di un cinema che mette in forma la vita, le vite degli esseri umani, dai grandi personaggi pubblici ai perfetti sconosciuti. Ma il gioco del cinema del reale sta proprio nel lavorare sulle immagini pubbliche per mostrare altro, per cercare altri punti di vista. *Dont Look Back* (1967, l'errore del titolo è intenzionale) di Donn Alan Pennebaker, uno dei più straordinari film dedicati ad una artista del rock, mostra Bob Dylan durante la sua tournée inglese nel 1965. L'immersione dello sguardo registico nella vita del personaggio, nei suoi spostamenti e nei suoi incontri, restituiscono un ritratto intenso e sfuggente, dinamico e non finito di uno dei più grandi autori musicali del secondo Novecento.

5. Cfr. J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, p. 14-15.

6. Cfr. *Del saggio e del romanzo: le forme del documentario. Conversazione con Tullio Seppilli*, in Catalogo del 50° Festival dei Popoli, Alsaba, Siena 2009, p. 116.

RACCONTARE L'EVENTO (LA VITA)

Nel 1968 inizia un periodo particolare per il Festival dei Popoli, che per diversi anni elimina la sezione competitiva. Sono anni di forte impegno politico e di forte critica nei confronti delle istituzioni culturali tradizionali. A Firenze l'università è occupata e il festival accetta di proiettare *Marat/Sade* (1967) di Peter Brook, uno dei film simbolo di quegli anni dentro Lettere occupata. La proiezione non si farà ma l'evento rimane ed è profondamente legato alla storia di quegli anni[6]. Le immagini cambiano perché l'evento cambia le immagini. Ecco allora arrivare in Italia il cinema di Frederick Wiseman e un film fortemente rivoluzionario come *Titicut Follies* (1968), in cui l'osservazione del mondo diventa tutto meno che un atto passivo ma al contrario si configura come un gesto di attiva costruzione del reale. Il film è dunque evento, lo è come momento di costruzione di una comunità di spettatori all'interno del festival, lo è per la sua capacità di suscitare domande, di creare una ricerca di senso, di porre interrogativi. Il film è evento anche nel senso del suo essere traccia del mondo, immagine dell'impossibilità di filmare pienamente ciò che accade di fronte a lui. Si pensi a un film come *Ardekoul*, di Jafar Panahi (1997), sui riflessi del terribile terremoto in Iran in un piccolo paese dell'entroterra. L'evento non è solo la catastrofe, ma è anche l'evento privato, intimo ma non per questo meno travolgente, come l'evento d'amore. Come filmare l'amore, dal punto di vista del cinema del reale? È quello che molti cineasti si sono chiesti: *First Love*, di Kristzof Kieslowski (1974), *Tierische Liebe*, di Ulrich Seidl, (1996), o *Le chat dans le sac*, di Gilles Groulx, (1964), *Inexorable Time* (1978) di Vera Chytilova hanno tutti lo stesso argomento, l'amore, ma diversissimi sono gli approcci e le forme utilizzate. L'amore e il tempo della vita, l'invecchiare, sono alla base del lavoro della regista d'avanguardia Chytilova. *First Love* è già, nel percorso di Kieslowski, una tappa importante di avvicinamento alla narrazione intima e al tempo stesso etica dei personaggi che devono compiere scelte di vita importanti. Nel film di Seidl e di Groulx vibra potente la dimensione folle e eccedente dell'amore: se *Tierische Liebe* è una sequenza quasi visionaria di personaggi ossessionati dal loro amore per gli animali, in *Le chat dans le sac*, la forma improvvisata, quasi jazzistica del racconto interpreta in modo efficace i turbinosi cambiamenti generazionali dei primi anni Sessanta in Canada.
I tanti montaggi del festival non si congelano in una forma stabile, ma sottolineano l'estrema dinamicità della forma documentaria, il suo carattere ibrido e appunto "giocoso".
Composta da 23 di questi *diamonds,* la sezione è un omaggio a questa storia, un ulteriore montaggio tra gli innumerevoli possibili, un percorso attraverso corpi, luoghi, viaggi, eventi, ritratti che costituisce una piccola porta verso l'interno di un archivio enorme e ricchissimo, di più antico festival di cinema documentario del mondo.

DIAMONDS – THE GAME OF CINEMA

CURATED BY DANIELE DOTTORINI

A retrospective outlook is not (or shouldn't be) a moment of mere celebration of the past. On the contrary, it is a precise movement of critical appreciation, and at the same time a reflection on the past and a construction of meaning, a fresh outlook – indeed – and way of thinking. Paraphrasing Pasolini, a retrospective gaze makes a quick editing of whatever it settles on.
Rethinking sixty years of history of Festival dei Popoli could mean just that: going back over the several editions of the Festival as if they were as many editing processes, in which, in every edition from 1959 until now, the programme, its composition, its elements, the sections, the meetings in parallel, the initiatives linked to the festival, the special events, and the conferences are presented as composite layouts indeed, but also as a body whose parts (whose images, to put it plainly) nurture a complex set of relationships. A festival is like a film, like an editing structure, and the history of a festival is like the story of so many editing ideas that have accompanied, at times criticized, at other times foreshadowed ideas of cinema, of art, and of knowledge.
In the first issue of the *Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, a special one devoted to the first run of Festival dei Popoli, the text that presented the new and ambitious project expounded a clear objective. The Festival intended to explore "the life of man in society, an archaic or modern one, [that] has been recorded by way of film in many of its aspects for the sake of knowledge, for an inner need, or in a sort of new, captivating *game*."[1]
The use of this word, *game*, is striking. Since its first edition, Festival dei Popoli has considered the documentary as a scientific form of cinema, but also as a game of the world of life as well as the world of film. The documentary, still quoting from this text, is making its own journey, developing its own theory, that "if not in opposition, certainly follows original, different ways compared to straight film theory, giving an essential contribution to the analysis of the cinema phenomenon in all its aspects."[2] Creating new edits, putting together new images, then, means to process a new point of view from which to rethink film in its whole, its practices, and theories. Discussing documentary cinema means discussing a gaze that is outright cinema, that constitutes one of the primordial forms of cinema and, at the same time, plays a (serious) game with the languages of film itself.
The organization that managed the Festival was the newly-founded Centro Culturale Cinematografico Italiano. The producer Eitel Monaco was appointed as its president, with Roberto Rossellini and Cesare Zavattini as vice-presidents. The meaning of these appointments is evident: Festival dei Popoli was not and did not aim to be a retrospective of 'lesser' cinema. On the contrary, it aspired to explore the border area that belongs to cinema, and to reshape it. Of course, the scientific and ethnographic dimension of cinema were to inspire Festival dei Popoli for many years, and continued to be the code word for a long time. But cinema was the key concept since the beginning. Not coincidentally, Rossellini's *India Matri Bhumi* (1958) obtained the prize from the Ministry of Tourism and Entertainment "for the film that best contributes to the understanding between Peoples." Awarded along with *The Hunters* by John Marshall and Robert Gardner (one of the most emblematic ethnographic films of documentary cinema), Rossellini's film explores precisely this fluid area where real bodies and places are the stuff for the invention of a reality, for the liberation of an imaginary that stems from the real itself. However, during the first edition another work was awarded that is now considered one of the masterpieces of the Italian and international cinema of the real, *I dimenticati* by Vittorio De Seta; therefore, this palmarès comprised three films that were very different from each other but every time consciously operated towards inventing the necessary form to express the real.
This is a fickle territory, within which different ramifications and multiple forms can be found that articulated and marked the story of an initiative that was conceived in a moment of deep transformation of cinema. Since the sixties, the cinema of the real has discovered its power as machine of image creation, as form that can think reality not as representation but as space to be imagined; this is what François Niney highlighted in an essay published in the catalogue of the 32nd edition: "The imaginary makes part of our reality, not only as a poetic and oneiric dimension – the world that is in ourselves – but also as a form of understanding and construction of the world in which we are."[3]
In this sense, over the years Festival dei Popoli has presented film-makers and works that are now considered as part of film history (again, outright cinema). Film-makers who have often come back to the Festival, who have animated meetings, debates, and dialogues with other kinds of gazes. However, among the thousands of films that have been screened at the Festival, what strikes are the heterogeneity of the forms and the incredible diversity of the gazes. To think of them retrospectively means to create new trajectories, then. It will be impossible to feature all the names, and recall all their perspectives. What is possible is to create new montages, made of particular 'diamonds': those films that ask for being rediscovered or rewatched, the lesser known gems realized by well-known film directors, and those dazzling images that, in a new retrospective, prove to be contemporary, once again.

Diamonds are Forever is in cooperation with: French Embassy, French Institute of Italy, French Institute of Florence.

IMAGINING THE SPACES OF THE REAL

Browsing the hundreds of pages of the catalogues published over the 60 years of the Festival, these images come back. We can find the names of film directors who managed to switch from fiction to documentary without necessarily separating the two careers; at times, experimenting with the forms and modes of the cinema of the real actually contributed to expanding their approach. Andrzej Munk's *A Walk in the Old City of Warsaw* (1960)[4] is a poetic-musical invention depicting the journey of a little girl, a music student, along the streets of Warsaw's old town. The city seen through the eyes and perceived through the ears of the girl is transformed into a sort of enormous acoustic and visual kaleidoscope. In this documentary, the Polish film director's inclination towards a hallucinated, almost oneiric cinema met with the possibility of seeing the real as an imagined form. In a few cases, for some film-makers, the real exceeded imagination itself: the former can be an even more refined form of fiction. In the collective film supervised by Cesare Zavattini, *Mysteries of Rome* (1962), a real space like the city of Rome became the place of multiple magic tricks, apparitions, and rituals that showed the real as a magical space, something that the screenwriter of *Miracle in Milan* had already experimented with in his works.

1. Il Centro Culturale Cinematografico italiano, in *Rivista Internazionale del Film Etnografico e Sociologico*, n. 1, 1959, p. 3.
2. Ibidem.Tullio Seppilli", in Catalogo del 50° Festival dei Popoli, Alsaba, Siena 2009, p. 116.
3. F. Niney, *Far sentire il reale*, in XXXII Catalogo del Festival dei Popoli, La Casa Usher, Florence 1991, p. 21.
4. The years cited in brackets refer to the date the films were presented at Festival dei Popoli and not their release.

Therefore, for many film-makers who approached the documentary departing from feature films, places are always spaces that exceed mere representation. Just think of how time is suspended in Otar Iosseliani's *Un petit monastère en Toscane* (1988), which describes a both separate and worldly space/time. Suspended places, or places that conceal the horror, were those in Pavel Lungin's *Goulag, le secret du bonheur* (1991) or in *Memory of the Camps* (1984), which saw Alfred Hitchcock and Stewart McAllister involved in this re-edit of the footage shot in Nazi concentration camps.
Place is also the intimate, personal space of a film director, as in Nagisa Oshima's *Kyoto, My Mother's Place* (1991), that goes back on the images of his mother's town in a narrative that constantly interweaves personal biography and collective history of a country like Japan. How to portray or show a place of your soul, your home? This is what Ingmar Bergman asked himself, for example, when he made a film that stands out in his career, *Fårö-dokument 1969-1979* (1981), a double film shot after a ten-year gap on the Swedish island where he lived till the end of his life. In the film, the island is perused by a both internal and external gaze, because film itself obliges the director to find a position, to look at what you love deeply from a necessary distance.
In the same direction, we find works by directors such as Patricio Guzmán, who returned (as he was to do in many later films) to the theme of a country torn apart by military dictatorship in *Chile Obstinate Memory* (1997), or Jean-Luc Godard, who in *The Kids Play Russian* (1993) created a doleful portrait of a place (Russia) through his images (cinema), the latter being for him the exceeding territory on the map of the world.
In documentary cinema, the personal intersects the collective, macro history does micro history. A stateless, travelling film director such as Werner Schroeter depicted a country like Argentina after the comeback of democracy (*About Argentina*, 1986), while with Werner Herzog the volcano in Guadalupe became the place where the limit of the filmable was put at stake (*La Soufrière*, 1977). Chantal Akerman's *South* (1999) described a place (Jasper, Texas) tormented by the memory of a heinous murder by following its tracks in the landscapes, faces, and voices of its inhabitants. Place is never mere backdrop, but is charged with stories, temporality, experience, at times poetically unified by an element, such as the wind in a region of Provence: enter the extraordinary pictures of Joris Ivens, an artist of the travel rather than the place, who in *Pour le Mistral* (1966) depicted a community by way of the most unfilmable thing of a place, i.e., the wind.

OF TRAVEL AND CONFLICT

Festival *dei Popoli*, of Peoples: above all, Florence is a place where many other territories of the world find some visibility. Screening after screening, the images of the Festival have allowed the audience to travel all the time, to meet peoples, faces, bodies, and faraway and close languages. However, far from the idea of tiresomely reproducing an obsolete model of ethnological cinema, the Festival has constantly explored different roads, new perspectives, rejecting the notion of cinema as 'description' and selecting films in which the encounter, the journey, and otherness were and are key in investigating the image and the world.
In this sense, Robert Kramer's *Starting Point/Point de Départ* (1993) is configured as a form of comeback: the return of the film director in Vietnam in search of stories, images, and traces in a country marked by the (victorious) war against the United States. Travelling does mean dealing

with conflicts; the Vietnam War (like the conflict in the Middle East, the Iranian revolution, the Arab Spring, the Cuban issue, and so forth) has been present throughout the Festival's history. Looking back over the years, Ivens again testified to this with *The Sky, the Earth* (1966), where the gaze of the Dutch film director literally travels from the south to the north of Vietnam, across the differences and analogies of the bodies and words of those who experience the geopolitical divide of the country.
In modern cinema, the journey becomes an existential and political gesture: you travel by film to make the scenes of conflict visible, such as the factory (*Trevico-Turin: Voyage in Fiatnam*, Ettore Scola, 1972; *Which Side Are You On?*, Ken Loach, 1984); another reason for travelling is to tell stories of a wounded past, collective traumas of a nation after a genocide, like the Cambodia depicted by Rithy Panh in *The Land of the Wandering Souls* (2000).
A cinematic journey is always a journey to some cut-off point. This is the case with the cinema of Werner Herzog – think of the cut-off point of visibility captured in his images inside the Chauvet caves in France, in *Cave of Forgotten Dreams* (2010) – or of Peter Mettler, for example his cut-off image of Arctic Canada in *Picture of Light* (1994). Extreme north and extreme south, fire and ice, the powerfulness of nature and human resistance: these are dynamics that characterize the cinema of the real, and often featured in the programmes of Festival dei Popoli. This was the case with the film triptych *Icebreaker* (1988) directed by Jean Rouch, Raoul Ruiz, and Titte Törnroth, who filmed the same travel to the Arctic on board an icebreaker, each from their point of view. However, travel can also be condensed out of a longer time, an extended period that the film-maker needs to get immersed in the world that they intend to describe. Documentary cinema in particular is made of time, as Gianfranco Rosi highlighted in *Boatman* (1993), filming men who sail along the Ganges on their small embarkations, and leaving the image to be constructed during the necessary time, so that a true image emerges.
From this point of view, Harun Farocki's *By Comparison* (2009) is a particular travel film, made of the same gesture (brick manufacturing) captured in different places and moments, spanning Africa, Asia, South America, and the Europe of industrial production lines where human work (the actual theme of the film) vanishes and becomes a ghostly, phantasmal element. Once again, travelling often means creating conflicted relationships between the filming person and the filmed, between the different positions and points of view. In this sense, Johan Van der Keuken's *The New Ice Age* (1974) offers another example of contrasting spaces/times in its editing: alternating images of the living conditions of some characters in the outskirts of Lima and those of a few workers in an ice-cream factory in the Netherlands, the film offers a dazzling compound of cultural, social, political, and language differences and oppositions. However, as happened in Farocki's film, he also shows common spaces, secret connections - that would otherwise remain invisible - between apparently very different lifestyles.

THEORIES OF THE PORTRAIT

What is a portrait? In painting, literature, photography, and film above all? Paraphrasing Jean-Luc Nancy, in a text where he discussed the art of the portrait that, however, fits perfectly the specific problem in documentary cinema, we could state that painting (or filming) does no longer mean producing or revealing something, but means producing the exposition of a subject

(or the world).[5] To produce, i.e., literally, to take out, to lead forward. Every time we *see*, we don't see something or someone, but we see the act of seeing too, the way a vision is organized; we construct a visible structure of the world.
An extraordinarily cinematic vision, I'd say. You cannot not think, then, of the hundreds of portrait-films (and self-portraits) that the Festival has presented over the decades, every time inquiring about its form and the way the image deals with the problem of the portrait. In the first place, film exposes bodies in motion, in the act of making their daily or extraordinary gestures, in the act of living.
In Sepideh Farsi's *Harat* (2007), the film director and her daughter set out for a trip, each one filming her own subjective journey and then establishing a dialogue, re-telling their own experiences. So the portrait can be a double one, or play with the fact that the interplay between seeing and seeing your self is always at stake in film. One of the founding fathers of Free Cinema, Lindsay Anderson, knew this too well when in *Is That All There Is* (1992) created a self-portrait in the style of a fictional story, making himself the dazed hero of a surreal film. But the exposition of the subject can coincide with their public image, as in Marc Rappaport's *Rock Hudson Home Movie* (1993), in which the inner life of the Hollywood star – who sadly died of AIDS just after revealing his homosexuality to the world – cannot be filmed; therefore, the only possible exposition of the subject is accomplished by way of pictures from his movies, making up the film's visual backdrop. What the cinema of the real has always shown is that both portrait and self-portrait must necessarily create characters, narratives, personae: this happens in Agnès Varda's or Chantal Akerman's biographical and autobiographical films, and also in films that approach the real as a narrative, almost as an ancient fable (*Issa le Tisserand*, 1984, by Idrissa Ouedraogo), but also in Martin Scorsese's overflowing portraits (*An American Boy*, 1978), or in those films that represent the very failure in portraying or self-portraying, such as *Jean Cocteau: Autobiography of an Unknown* (Edgardo Cozarinski, 1983). The portraying or self-portraying gesture is always a gesture that elicits a reflection. And cinema proves to be a thought-provoking opportunity, challenging the concept. The essay-film genre, from Chris Marker to Agnès Varda, has also been present throughout the Festival's history, challenging precisely the representation (or invention) of an 'I' that organizes the images. In *Phantom Limb* (2005), Jay Rosenblatt mused on loss and mourning departing from his brother's death, crying out the question, "which images can give shape to mourning?" Editing alone, as in Luc Moullet's *Toujours plus* (1994), can transform images of supermarkets into a reflection on the contemporary temples of consumerism and merchandise.
The film portrait is the most powerful form of a cinema that gives a shape to life, the lives of human beings, from public figures to perfectly unknown people. But the game played by the cinema of the real lies in working with public images to expose something else, to look for other points of view. Donn Alan Pennebaker's *Dont Look Back* (1967, the mistake in the title is intentional), one of the most extraordinary films dedicated to a rock star, portrays Bob Dylan during his tour in Britain in 1965. The director's gaze plunged into the life of the hero, his movements and meetings, giving life to an intense but elusive, dynamic, and unfinished portrait of one of the most outstanding music authors of the second half of the 20th century.

5. See J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milan 2002, p. 14-15.

TELLING THE EVENT (LIFE)

In 1968, a particular period began for Festival dei Popoli during which the competitive section was abolished. Those years were characterized by strong political commitment and harsh criticism against traditional cultural institutions. The University of Florence was occupied and the Festival agreed to screen Peter Brook's *Marat/Sade* (1967), one of the distinctive films of the occupied Faculty of Letters and Philosophy. The screening did not actually take place, but the event did, and remains deeply tied to the history of those years.[6] Images change because the event changes the images. At the same time, the cinema of Frederick Wiseman arrived in Italy, namely a strongly revolutionary film like *Titicut Follies* (1968) in which observing the world is everything but a passive act; on the contrary, it becomes a gesture of active construction of the real. Therefore the film is an event, both as a moment of construction of a community of viewers within the Festival and also in a capacity to ask questions, create a search for meaning, and raise doubts. The film is an event also in the sense of being a trace in the world, an image of the impossibility to record entirely whatever happens in front of the camera. Think of Jafar Panahi's *Ardekoul* (1997), that dealt with the consequences of a terrible earthquake in Iran in a small village inland. The event is not necessarily a catastrophic one, but can also be private, intimate, and equally overwhelming, like love. How to film love from the vantage point of the cinema of the real? Many film-makers tried their hands at it: Kristzof Kieslowski with *First Love* (1974), Ulrich Seidl with *Animal Love* (1996), Gilles Groulx with *Cat in the Sack* (1964), or Vera Chytilova with *Inexorable Time* (1978) – all these films deal with the theme of love but with very different approaches and forms. The work of avant-garde film-maker Chytilova is focussed onto love, the time of life, and ageing. *First Love* marks Kieslowski's career as a first step toward an intimate storytelling that also involves the ethic dimension of characters on the brink of important life choices. The films of Seidl and Groulx vibrate strongly with the exceeding, crazy dimension of love: if *Animal Love* is an almost visionary sequence of characters obsessed by their love for their pets, in *Cat in the Sack* the improvised, almost jazz-like form of the narrative effectively interprets the whirlwinds of generational changes in Canada in the early sixties.
The many montages of the Festival are not frozen in a stable form. They rather underscore the highly dynamic quality of the documentary form, its hybrid, 'playful' so to say, character.
This section, composed of 23 of these diamonds, pays homage to the Festival's history with a further 'editing' among the countless possible, piecing together a journey throughout bodies, places, travels, events, and portraits that constitutes a little door opening onto the vault of an enormous, very rich archive – the archive of the oldest festival of documentary cinema in the world.

6. See "Del saggio e del romanzo: le forme del documentario. Conversazione con Tullio Seppilli", in Catalogo del 50° Festival dei Popoli, Alsaba, Siena 2009, p. 116.

OPENING THE DOORS TO

GERMAN DOCUMENTARIES

www

german films

ULRICH SEIDL

ANIMAL LOVE
TIERISCHE LIEBE

Vienna, fine Novecento. Uomini e donne soli con i loro animali di fronte alla camera, che li filma frontalmente, a distanza. Ognuno di loro ha un animale domestico, cani, gatti, uccelli, roditori, conigli. Tutti i personaggi che amano i loro animali di un amore intenso passionale, quasi fossero esseri umani. Questa teoria di personaggi, che uno dopo l'altro raccontano e mostrano il loro sguardo carico di passione e desiderio per i propri animali domestici crea allora rapidamente una sensazione straniante, perturbante. I personaggi del film sono profondamente soli e l'animale diventa per loro qualcosa di più di un sostituto affettivo, un vero e proprio simulacro d'amore. Seidl costruisce uno dei suoi film più disturbanti e inquietanti, che ancora oggi è oggetto di polemiche e rifiuto. Una visione estrema, resa concreta da una forma apparentemente asciutta e austera, come sempre accade nel cinema del regista austriaco. (d.d.) "L'idea originale del film era molto radicale: ho immaginato un film in cui un uomo o una donna fa con il proprio animale domestico tutte le cose che una coppia di sposi avrebbe fatto: parlare, mangiare, coccolare, prestarsi attenzione, andare a letto insieme. E in tutto il film non ci sarebbe stata comunicazione tra le persone". [U. Seidl]

Vienna, late 20th century. Men and women are shot frontally, from a distance, by a camera. Each of them is accompanied by a pet, dogs, cats, birds, rodents, or rabbits. All of them love their animals with an intense, passionate love, as if they were humans. The succession of characters, who one after another describe and expose their gaze, charged with passion and desire, on their pets, quickly creates an alienating, uncanny feeling. The film characters are deeply lonely, and the animal for them becomes something more than an emotional substitute, an actual love simulacrum. One of Seidl's most disturbing and unsettling films, that still fuels controversies and rejection. An extreme vision actualized in an apparently dry, austere form, as is customary in the cinema of the Austrian film director. (d.d.) "The original concept of the film was extremely radical: I imagined a film in which a man or a woman does with their pet all the things that a married couple would do, like talking, eating, cuddling, paying attention, and going to bed together. And there would be no communication whatsoever between the people throughout the film." [U.Seidl]

Austria, 1995, 114', col.

Regia: Ulrich Seidl
Fotografia: Peter Zeitlinger, Michael Glawogger
Montaggio: Christof Schertenleib
Suono: Ekkehart Baumung
Produttore: Erich Lackner
Produzione: Lotus-Film GmbH
Distribuzione: Coproduction Office

Contatto: Alina Poisinger,
Lotus-Film GmbH
Email: a.poisinger@lotus-film.at

Presentato al Festival dei Popoli nel 1995
Presented at Festival dei Popoli in 1995

Polonia, 1958, 19', col.

Regia: Andrzej Munk
Fotografia: Kurt Weber
Montaggio: Jadwiga Zajiček
Suono: Zbigniew Wolski
Musica: Andrzej Markowski
Produzione: Documentary Films Studio (Warsaw)
Distribuzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych

Contatto: Jolanta Galicka,
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych
Email: festiwale@wfdif.com.pl

Presentato al Festival dei Popoli nel 1960
Presented at Festival dei Popoli in 1960

ANDRZEJ MUNK

A WALK IN THE OLD CITY OF WARSAW
SPARECEK STAROMIEJSKI

Una bambina, uscendo dalla lezione di musica, passeggia per le strade della città vecchia. Il suo sguardo e il suo udito captano i suoni che provengono dalla città di Varsavia: un martello pneumatico, la musica di un organo, il motore di un trattore. I suoni compongono lentamente una sinfonia urbana e la città, i suoi colori e le sue forme si trasformano in un luogo magico agli occhi della bambina. Incursione nel documentario poetico da parte di Andrzej Munk, straordinario regista polacco morto prematuramente; lo sguardo di Munk trasforma il dato reale – la città, i suoi suoni e rumori – in uno spettacolo quasi magico grazie al suo personaggio intercessore, la bambina protagonista del film, il cui movimento, scandito da un montaggio ritmico e musicale, letteralmente è composto di salti che via via rendono più complessa la composizione musicale ad opera di Andrzej Markowski, rinomato compositore polacco, vero e proprio co-autore del film. In questo folgorante cortometraggio, Munk rivela tutto il suo amore per la città di Varsavia e per un cinema che pensa il realismo sotto la dimensione della poesia e dello sguardo incantato. (d.d.)

After her music lesson, a little girl walks about the streets of the old town. Her eyes and ears perceive the sounds from the city of Warsaw: a pneumatic hammer, the music played by an organ, or the engine of a tractor. The sounds slowly compose a city symphony, and the town, its colours, and shapes, morph into a magical place in the eyes of the girl. For Andrzej Munk, an extraordinary Polish film director who died prematurely, this represented a foray into the poetic documentary. His gaze transformed the actual data – the city, its sounds, and its noise – into an almost magical show thanks to the intercessory character, the little girl and heroine of the film. Its movement, articulated by a rhythmic and musical editing, is literally formed of cuts that gradually make the music track more complex. The latter was composed by Andrzej Markowski, a renowned Polish composer who actually co-authored the film. In this dazzling short, Munk revealed all his love for the city of Warsaw and for a cinema that would practice realism resorting to the dimensions of poetry and of an enchanted gaze. (d.d.)

USA, 1967, 97', b/n

Regia: D.A. Pennebaker
Fotografia: Howard Alk, Jones Alk, Ed Emshwiller, D.A. Pennebaker
Montaggio: D.A. Pennebaker
Suono: Jones Alk
Musica: Robert Van Dyke
Produzione: Leacock-Pennebaker
Distribuzione: Pennebaker Films

Contatto: Jane Balfour
Email: janebalfour@btconnect.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1967
Presented at Festival dei Popoli in 1967

D.A. PENNEBAKER

DONT LOOK BACK

Film straordinario e potentissimo, *Dont Look Back* (l'errore nel titolo è voluto), continua ad essere uno dei ritratti più radicali ed eccedenti di Bob Dylan, uno degli artisti che ha avuto più incarnazioni sullo schermo cinematografico. Filmato durante la tournée inglese del 1965, il film è la quintessenza dello stile filmico di D.A. Pennebaker, fondato sull'idea che il cinema sia uno strumento in costante movimento, come la vita delle persone catturate dalla macchina da presa. Il film è allora un ritratto nel vero senso del termine, vale a dire una esposizione sotto forma di frammenti brucianti di un "Io", quello di Dylan artista e uomo, i cui gesti, le cui parole, il cui movimento continuo sono afferrati da un occhio cinematografico mai statico, fremente e sporco come l'icona fragile e potentissima di fronte a lui. Esporre significa anche spingersi verso il limite, verso il rischio di svelare i lati oscuri, le contraddizioni, i paradossi di una figura complessa come quella di Dylan. Ed è ciò che il film fa con una lucidità estrema, negando ogni apologia, ogni tentativo di costruzione del mito, ma al tempo stesso lasciando emergere i bagliori della sua poesia, della sua musica. (d.d.)

An extraordinary, powerful film, *Dont Look Back* (the mistake in the title is intentional) continues to be one of the most radical and exceeding portraits of Bob Dylan, who is also one of the artists whose life has most often been brought to the big screen. Shot during Dylan's 1965 tour in Britain, the film is quintessentially D.A. Pennebaker style, for it is based on the idea that cinema is a medium in constant motion, just as the lives of the persons captured by the camera. The film, then, is a portrait in the narrow sense of the term, i.e., the exposition of an 'I' in the form of burning fragments. It is the I of Dylan artist and man, whose gestures, words, and continuous movement are followed by a cinematic gaze that is never stationary, but is as quivering and blurry as the fragile and yet mighty icon in front of it. To expose also means to explore the limits, run the risk of finding the dark sides, the contradictions, and the paradoxes of a complex figure such as Dylan is. This is exactly what this film does very lucidly, avoiding all kind of apologetic approach and attempts at myth construction, but without missing the glares of his poetry and music. (d.d.)

Polonia, 1974, 52', col.

Regia: Krzysztof Kieślowski
Fotografia: Jacek Petrycki
Montaggio: Lidia Zonn
Suono: Malgorzata Jaworska, Michal Zarnecki
Produzione: Telewizja Polska S.A.
Distribuzione: Polish Television

Contatto: Karolina Socha-Kalinowska, Polish Television
Email: Karolina.Socha-Kalinowska@tvp.pl

Presentato al Festival dei Popoli nel 1974
Presented at Festival dei Popoli in 1974

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

FIRST LOVE
PIERWSZA MILOSC

Una giovane coppia, lei ancora minorenne. La ragazza scopre di essere incinta e di non poter interrompere la gravidanza. Lo sguardo attento di Kieślowski li segue in tutte le loro scelte, nelle loro decisioni, nelle pratiche quotidiane che costruiscono il loro rapporto, la loro storia d'amore. First Love è uno straordinario esempio del lavoro sul documentario di Kieślowski, un lavoro in cui in gioco c'è sempre la questione della vicinanza (non solo fisica) della macchina da presa ai corpi e ai soggetti filmati. Ciò che si narra è la storia di una lotta, del conflitto tra il desiderio umano e le regole del sistema e della società. Una lotta quotidiana che non sfocia nella rivolta, ma che non si configura mai come una semplice accettazione del mondo. Lo sguardo è allora concentrato su questo rapporto, in cui il desiderio e il sentimento si palesano di fronte alla macchina da presa attraverso i gesti concreti dei due giovani innamorati. (d.d.) «I protagonisti dei film di Kieślowski sono costantemente in lotta per le cose più semplici e si dimostrano o capaci di realizzare le loro passioni o vengono distrutti nel processo di perseguirle. Altrettanto difficile da realizzare è il desiderio di sistemarsi in qualche nicchia per vivere una vita tranquilla». [M. Jazowska]

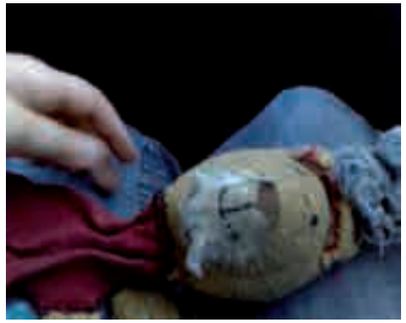
Portrait of a young couple. She is still a minor, but finds out she's pregnant and cannot even terminate the pregnancy. Kieslowski's attentive gaze follows their choices, their decisions, and the daily things that make up their relationship – their love. First Love is an extraordinary example of the documentary work done by Kieślowski, where the main issue is how close the camera should be (not only physically) to the bodies and subjects filmed. The narrative is about a fight, i.e., the conflict between human desire and the rules of the system and of society. It is a daily fight that does not give rise to rebellion, nor does it ever result in acquiescence. The film's gaze is focused on this relationship; desire and feeling show themselves in front of the camera through the concrete gestures of the two young lovers. "The heroes of Kieslowski's films are constantly fighting for the simplest things. They either prove to be capable of pursuing their passions or are destroyed in the process of pursuing them. Equally difficult to fulfil is the desire to find your own niche and live a quiet life." [M. Jazowska]

SEPIDEH FARSI

HARAT

Un lungo viaggio, da Parigi all'Afghanistan; insieme, la regista del film e sua figlia. In ogni tappa Sepideh e Darya incontrano i membri della loro famiglia dispersa; ogni notte Sepideh prende spunto da quello che hanno visto per cantare una ninna nanna alla figlia. Le immagini del film sono le immagini girate da loro stesse, ognuna con la propria camera. Immagini fugaci, a volte sporche, mosse, condizionate dal viaggio, dallo spostamento, dai momenti vissuti. Immagini doppie, di una donna e di una bambina. Immagini che si richiamano, che diventano traccia, diario, appunto visivo, specchio e dialogo, finalmente racconto. Il racconto di una identità fragile, di chi vive lontano dal suo Paese di Origine (come Sepideh Farsi, che vive a Parigi) o come Darya, la cui curiosità per il mondo è di fatto il desiderio di conoscere se stessa e la propria origine. In *Harat*, Sepideh Farsi continua e sviluppa dunque una idea di cinema fatta attraverso i frammenti di una percezione personale del mondo, in cui ogni immagine è preziosa, può diventare il cristallo di un montaggio della memoria e della identità perdute. (d.d.)

The film director and her daughter embark on a long journey, from Paris to Afghanistan. At each stage, Sepideh and Darya meet members of their scattered family; every night, Sepideh takes inspiration from what they saw to sing a lullaby to her daughter. The film pictures were shot by themselves, each with her own camera. Fleeting images, at times imperfect, blurry, and affected by the travel, the movement, and the moments experienced. Double images, taken from a woman and a little girl. Images that re-echo each other, and become a trace, a diary, a visual note, mirror, dialogue, at last a story. The story is about the fragile identity of someone who lives far from her mother country, like Sepideh, who lives in Paris, or like Darya, whose curiosity for the world is actually a desire to know herself and her origins. In *Harat*, Sepideh Farsi pursues and develops an idea of cinema made of the fragments of a personal perception of the world, in which every image is precious; every image can become the crystal of a montage of lost memory and identity. (d.d.)



Iran, Francia, 2007, 87', col.

Regia: Sepideh Farsi
Fotografia: Sepideh Farsi, Darya Djavahery
Montaggio: Sepideh Farsi, Maria Jimenez
Produzione: Javad Djavahery, Rêves d'Eau Productions

Contatto: Javad Djavahery, Rêves d'Eau Productions
Email: javad@revesdeau.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 2007
Presented at Festival dei Popoli in 2007

Premio Jean Rouch al Miglior documentario.
Jean Rouch Award for Best Documentary

Francia, Svezia, 1988, 90', b/n e col.

Regia: Jean Rouch, Raoul Ruiz, Titte Törnroth
Fotografia: Patrice Cologne, Andra Lasmanis, Jean Rouch
Montaggio: Jean Ravel, Valeria Sarmiento
Suono: Patrick Genet
Produttore: Lisbet Gabrielsson
Produzione: Ministère des Affaires étrangères et du Développement International (as Ministère des Affaires Étrangères, FR), Svensk Filmindustri (SF)

Contatto: Istituto Francese Firenze

Presentato al Festival dei Popoli nel 1988
Presented at Festival dei Popoli in 1988

JEAN ROUCH, RAOUL RUIZ, TITTE TÖRNROTH

ICE-BREAKER
BRISE-GLACE

Lo stesso evento, o meglio lo stesso viaggio: tre sguardi diversi, tre racconti, tre film in uno. Il viaggio della nave rompighiaccio svedese Frej, la cui missione è liberare un battello imprigionato nel ghiaccio, diventa il punto di partenza per un film-caleidoscopio, dove l'attenzione di Rouch ai gesti umani (nell'episodio *Bateau Givre*), la fascinazione della regista finlandese Titte Tornoth per la nave e la sua potenza (in *Hans Majestäts Statsisbrytaren Frej*), e la reinvenzione fantastica del reale nell'episodio diretto da Ruiz (*Histoires de glace*) compongono un percorso articolato nel quale lo spettatore non cessa di salire a bordo di una nave diventata matrice di mille racconti possibili. Lo sguardo spogliato di ogni commento, di ogni parola, fatto solo di gesti e inquadrature precisissime di Rouch si rovescia nel racconto fantastico di un vascello errante ai confini del mondo nell'episodio diretto da Ruiz. *Brise-glace* è uno straordinario esempio di come il cinema del reale sia capace di creare mille immagini di un evento e anche la testimonianza dell'incontro tra grandissimi maestri del cinema del viaggio e dell'erranza. (d.d.)

The same event, or better the same trip: three different perspectives, three stories, three films in one. The voyage of the Swedish ice-breaking ship Frej, whose mission is to free a boat immobilized by ice, becomes the point of departure for a kaleidoscopic film. The attention of Rouch onto the human gestures (episode *Bateau Givre*), the enchantment of Finnish female director Titte Tornroth for the ship and its power (in *Hans Majestäts Statsisbrytaren Frej*), and the fantastic reinvention of the real in the episode directed by Ruiz (*Histoires de glaces*) make up a layered journey during which the viewer keeps on boarding a ship that is the matrix of a thousand possible stories. Rouch's segment, with a gaze deprived of all comment and word, made exclusively of gestures and painstaking shots, is reversed in Ruiz's fantastic story of a vessel wandering at the end of the world. *Brise-glace* is an extraordinary example of how the cinema of the real can create a thousand images of a single event, and it also testifies to the collaboration of three great masters of cinema who worked on travelling and wandering. (d.d.)

VĚRA CHYTILOVÁ

INEXORABLE TIME
ČAS JE NEÚPROSNÝ

Il tempo della vita è inesorabile, inevitabile. Esso scorre verso la morte e, in una data epoca della vita di un essere umano, questa consapevolezza diventa più forte, costringe a riflettere sul tempo, sul passato, sugli attimi presenti e sulle mutazioni del proprio corpo. Věra Chytilová, uno degli sguardi più visionari del cinema cecoslovacco esplora queste riflessioni in una serie di incontri con persone in età avanzata, dispiegando un racconto dolceamaro, caratterizzato da un lavoro sui corpi e le parole che mostrano, con una flagranza assoluta, la delicatezza dello sguardo e al tempo stesso la malinconica poesia del vivere (o del sopravvivere) da parte di chi lotta quotidianamente contro le difficoltà del tempo che passa. Un film intimo che arricchisce la filmografia di una delle registe europee più originali della modernità, capace di concentrare l'attenzione sulla condizione femminile, raccontando in forme sempre diverse il ruolo della donna in una società che, sistematicamente, ne nega il valore e l'importanza. (d.d.)

The time of life is inexorable, inevitable. It flows towards death. In a given period of the life of a human being, this awareness grows and compels you to reflect on time, the past, the present instants, and the changes in your body. Věra Chytilová, one of the most visionary film-makers of Czechoslovakian cinema, explores these thoughts in a series of encounters with aged people, unravelling a bittersweet portrayal that works on the body and the speech. The film exposes the glaringly obvious quality of both the sensitive gaze and melancholy poetry of living (or surviving) that characterize those who fight daily against the difficulties inflicted by the passage of time. This is an intimate film that adds to the filmography of one of the most original European film directors of modernity, who managed to draw attention to women's condition by depicting in ever different forms the role of women in a society that has systematically denied their value and importance. (d.d.)

Repubblica Ceca, 1978, 16', b/n

Regia: Věra Chytilová
Fotografia: Jozef Ort-Snep
Montaggio: Věra Chytilová
Suono: Věra Chytilová
Produzione: Krátký Film Praha

Contatto: Ondrej Beck, Kratky Film Praha
Email: sales@kratkyfilm.eu

Presentato al Festival dei Popoli nel 1980
Presented at Festival dei Popoli in 1980

Germania, Austria, 2009, 61', col.

Regia: Harun Farocki
Fotografia: Ingo Kratisch
Montaggio: Meggie Schneider
Suono: Jochen Jezussek, Matthias Rajmann
Produttori: Inge Classen, Harun Farocki, Johannes Rosenberger

Contatto: Anna Faroqhi, Harun Farocki GbR Antje Ehmann
Email: mail@harunfarocki.de

Presentato al Festival dei Popoli nel 2009
Presented at Festival dei Popoli in 2009

HARUN FAROCKI

IN COMPARISON
ZUM VERGLEICH

In Harun Farocki il montaggio è uno strumento di riflessione e di conoscenza, soprattutto è uno strumento che crea domande, che accosta elementi diversi per far risuonare questioni spesso invisibili. Dall'Africa all'Europa, il film mostra diverse tecnologie e pratiche nella costruzione dei mattoni, dal puro artigianato all'automazione robotica. Quello che può essere visto come un dettaglio marginale di una società – il mattone – diventa, attraverso il montaggio per corrispondenze di Farocki, un percorso per attraversare la molteplicità delle culture, le diversità nel rapporto con ciò che costituisce in senso originario il nostro rapporto con il mondo, l'abitare. (d.d.) «I mattoni sono le fondamenta della società. I mattoni sono semplicemente dischi che suonano molto a lungo. Come i dischi, appaiono in serie, ma ogni mattone è leggermente diverso - non solo un altro mattone nel muro. I mattoni creano spazi, organizzano le relazioni sociali e conservano la conoscenza delle strutture sociali. Risuonano in un modo che ci dice se sono buoni o meno. I mattoni costituiscono il suono di base delle nostre società, ma non abbiamo ancora imparato ad ascoltarli» [U. Oll].

With Harun Farocki, editing is an instrument of reflection and knowledge, and above all an instrument to ask questions, juxtaposing diverse elements to give voice to often invisible issues. Spanning from Africa to Europe, his film shows different brick manufacturing technologies and practices, from artisanal ones to automated, robot-manoeuvred production lines. By way of Farocki's editing based on correspondences, the apparently marginal detail of a society – the brick – becomes a journey that goes through the multiplicity of cultures, the differences in the relation with something that constitutes our relationship with the world – dwelling – in its primordial meaning. (d.d.) "Bricks are the foundations of society. Bricks are mere records that play for a long, long time. Like records, they are produced in series, but each brick is slightly different – not just another brick in the wall. Bricks create spaces, organize social relationships, and preserve the knowledge of social structures. Their sound can tell us if they're good or not. Bricks constitute the basic sound of our societies, but we haven't still learned to listen to them." [U. Oll.]

IDRISSA OUEDRAOGO

ISSA THE WAIVER
ISSA LE TISSERAND

Filmato come una fiction ma con attori non professionisti, il film di Ouedraogo è un racconto-pamphlet, che mette in scena un elemento costantemente presente nel cinema del grande regista del Burkina Faso: il contrasto tra tradizione modernità, tra Africa e Europa. Issa, un tessitore tradizionale, si vede costretto per mantenere la propria famiglia a vendere abiti occidentali e abbandonare le pratiche tradizionali di tessitura. Sono proprio queste ad occupare la scena nella parte iniziale del film, in cui lo sguardo di Ouedraogo è attentissimo nel mostrare il lavoro dei telai manuali nei minimi dettagli, il movimento rapido delle mani e l'attenzione nello sguardo del tessitore, così come il film coglie il movimento brulicante di corpi del mercato attraverso inquadrature mirate, uno sguardo attento ai gesti e alle espressioni. La forma del documentario, ripensata attraverso il racconto morale, diventa dunque l'occasione per confezionare un piccolo capolavoro filmico, in cui ogni inquadratura, ogni gesto, ogni parola è essenziale e precisa, come sempre nel cinema di Ouedraogo. (d.d.)

Filmed like a fictional short but with non-professional actors, Ouedraogo's film is a pamphlet story featuring an element that is constantly present in the cinema of the great film director from Burkina Faso: the contrast of tradition and modernity, Africa vs. Europe. To be able to make a living for his family, Issa, a traditional weaver, is forced to sell western clothing, thus abandoning the traditional weaving practices. The latter dominate the initial part of the film, in which Ouedraogo's camera painstakingly follows the work done on manual looms in the minutest details, the quick movement of the hands, and the absorbed gaze of the weaver just as the film captures the swarming movement of the bodies at the market by way of well-targeted shots, with an attentive gaze directed at the gestures and expressions. The form of the documentary is reformulated through the morality play and becomes an opportunity to deliver a little masterpiece of cinema in which every word and every gesture are essential and precise, as always in the cinema of Ouedraogo. (d.d.)

Francia, Burkina Faso, Canada, 1984, 19', col

Regia: Idrissa Ouedraogo
Fotografia: Sékou Ouedraogo
Montaggio: Arnaud Blin, Christine Delorme
Suono: Moustapha Dao, Issa Traoré
Musica: Moustapha Thiombiano
Produzione: Mario Gariazzo Les Films de l'Avenir Ministère de la Coopération (Francia)
Distribuzione: Les films de la plaine

Contatto: Nicolas Cand, Les films de la plaine
Email: fdlp@movieprod.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1985
Presented at Festival dei Popoli in 1985

DJIBRIL DIOP MAMBÉTY

LE FRANC

Francia, Senegal, Svizzera, 1994, 45', col.

Regia: Djibril Diop Mambéty
Fotografia: Stéphan Oriach
Montaggio: Stéphan Oriach
Suono: Alioune Mbow
Musica: Issa Cissokho, Dieye Ma, Moussa N'Diaye
Produttrice: Silvia Voser
Produzione: Waka Films
Distribuzione italiana: COE Associazione Centro Orientamento Educativo

Contatto: Luigi Saronni, COE
Email: distribuzione@coeweb.org

Presentato al Festival dei Popoli nel 1994
Presented at Festival dei Popoli in 1994

Nonostante il budget molto limitato e il formato ridotto, *Le Franc* è uno dei film più famosi del regista senegalese Djibril Diop Mambéty. Strutturato come una commedia, il film è uno sguardo ironico e acuto sulla quotidianità di una città del Senegal e sul passaggio tra tradizione e modernità. È il primo tassello di una trilogia di storie su persone comuni, mai portata a termine dal regista. Il protagonista è un musicista, Marigo, il cui strumento tradizionale è stato confiscato dalla padrona di casa perché Marigo è in arretrato con l'affitto. Entrato in possesso di un biglietto della lotteria, l'uomo sogna di diventare ricco. La dimensione narrativa è solo il punto di partenza, ciò che Mambéty sviluppa è la capacità di immergere la finzione in un luogo reale, il mercato, che diventa lo spazio al tempo stesso concreto e simbolico di una economia ancora sospesa tra forme antiche e modernità capitalista. Seguire le vicissitudini di Marigo permette allora allo spettatore di entrare in un luogo complesso e stratiforme, in cui si aggirano i corpi della povertà e del desiderio di riscatto. È in questo contrasto tra dimensione favolistica e sguardo iperrealista che risiede allora lo stile inconfondibile del regista senegalese. (d.d.)

In spite of a very limited budget and the substandard film format, *Le Franc* is one of the most well-known films directed by Senegalese film-maker Djibril Diop Mambéty. Structured like a comedy, the film casts an ironic, sharp gaze on the daily life of a city in Senegal and the passage from tradition to modernity. It is the first piece of a trilogy that was supposed to portray ordinary people but was never completed. Here, the leading character is a musician, Marigo, whose traditional instrument has been confiscated by his landlady because Marigo is behind with his rent. Having found a lottery ticket, the man dreams of becoming rich. The narrative is only a point of departure; what Mambéty develops is the capacity of immersing the fiction into an actual place, the market, a both concrete and symbolic space for an economy that is still suspended between ancient forms and capitalist modernity. Following Marigo's vicissitudes allows the viewer to enter a complex, multi-layered place, populated with the bodies of poverty and the desire for redemption. In this contrast between the dimension of the fable and his hyperrealist gaze lies the Senegalese film director's unmistakable style. (d.d.)

JEAN-LUC GODARD

LES ENFANTS JOUENT À LA RUSSIE
THE KIDS PLAY RUSSIA

Svizzera, Francia, 1993, 60', col.

Regia: Jean-Luc Godard
Fotografia: Caroline Champetier, Christophe Pollock
Montaggio: Jean-Luc Godard
Suono: Stéphane Thiébaut
Produttori: Ira Barmak, Alessandro Cecconi, Ruth Waldburger
Produzione: Vega Film, JLG Films, Cecco Films, Momentous Events

Contatto: Ruth Waldburger, Vega Film
Email: waldburger@vegafilm.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1996
Presented at Festival dei Popoli in 1996

Proiezione in collaborazione con Fondazione Palazzo Strozzi

Nel pieno del progetto-*monstre* delle *Histoire(s) du cinéma*, Godard prosegue la sua personalissima indagine sulle immagini del Novecento attraverso un film che esplora la storia del cinema russo e sovietico. Non si tratta però di una ricostruzione storica ma, ancora una volta, di un ritratto e di un autoritratto. Il ritratto di un paese che emerge attraverso i suoi sguardi, le sue immagini, e le mille storie che il cinema sovietico ha costruito nel corso della sua parabola; l'autoritratto di Godard stesso, che non cessa di interrogare il cinema a partire dal suo amore per le immagini, scandagliando la sua memoria, immedesimandosi nel ruolo del principe Myškin, l'idiota dostoevskijano, mentre su tutto il film aleggia il fantasma di una misteriosa Anna Karenina. Attraverso una struttura originalissima, Godard affronta lo stretto legame tra le immagini del cinema russo e l'anima di un paese travagliato e complesso. Un film malinconico e affascinante, come le immagini cinematografiche, musicali e letterarie di cui è composto, e al tempo stesso un film folgorante per le associazioni, i montaggi e rimontaggi da cui è composto, che portano avanti l'idea della Storia come grande montaggio. (d.d.)

At the height of his huge project *Histoires du cinéma*, Godard pursued his own personal research on the images of the 20th century through a film that explores the history of Russian and Soviet film. However, he didn't make a historical re-enactment but, once again, a portrait and a self-portrait. It is a self-portrait of Godard himself, who relentlessly interrogates cinema departing from his own love for images, scanning through his memory, and identifying himself with the prince Myshkin, Dostoevsky's idiot, while all over the film lingers the ghost of a mysterious Anna Karenina. By way of a very original structure, Godard deals with the close connection between the images of Russian cinema and the soul of a tormented and complex country. A film that is as melancholy and fascinating as the cinematic, musical, and literary images that make it up. At the same time, it is filled with dazzling associations, montages, and re-edits that corroborate the idea of history as a great montage. (d.d.)

USA, 2005, 28', b/n e col.

Regia: Jay Rosenblatt
Fotografia: Ara Corbett, Todd Curtis, Jay Rosenblatt
Montaggio: Jay Rosenblatt
Musica: Arvo Pärt, Eliane Radigue
Voce: Beverly Berning
Produttore: Jay Rosenblatt

Contatto: Jay Rosenblatt
Email: jayr@jayrosenblattfilms.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 2005
Presented at Festival dei Popoli in 2005

Menzione speciale della giuria
Special Jury Mention

JAY ROSENBLATT

PHANTOM LIMB

Il film di Jay Rosenblatt, uno dei nomi più importanti del cinema sperimentale statunitense contemporaneo si pone come una tappa importante del pluridecennale lavoro del regista newyorkese sulle immagini. A partire da un'esperienza traumatica personale, la morte del fratello, il film diventa una riflessione personale sull'elaborazione del lutto. Le immagini del film non sono però immagini personali, ma una sorta di viaggio visivo, diviso in capitoli, in cui l'immagine d'archivio entra in un rapporto particolare di montaggio con il testo del film, costruendo un discorso originale, creando una nuova possibilità per la forma cinematografica del Found Footage, in cui il dolore dell'assenza non trova se non altre immagini, che diventano appunto degli arti fantasma. «Phantom Limb usa questa storia personale come punto di partenza. Che si tratti di una perdita per morte o divorzio, le fasi del lutto sono le stesse."Lepersone passano spesso attraverso la negazione, la rabbia, la contrattazione, la depressione e, in ultima analisi, una sorta di accettazione, al fine di guarire. Il film è liberamente strutturato secondo queste fasi" [J. Rosenblatt].

This film of Jay Rosenblatt, one of the most outstanding names of contemporary North-American experimental cinema, constitutes an important stage of his decades-long work on the images. Departing from a personal traumatic experience, the death of his brother, the film director from New York conducted a private reflection on mourning. However, he didn't use private images in the film, but composed a sort of visual journey with archival footage and divided it in chapters. By way of the editing, these images establish a particular relationship with the film text, constructing an original discourse and creating a new possibility for the film form known as Found Footage. The grief of the absence can only find other images, that become precisely like phantom limbs. "*Phantom Limb* uses this personal story as a point of departure. Whether a loss is due to death or divorce, the phases of mourning are the same. Individuals often go through denial, anger, bargaining, depression and, ultimately, a sort of acceptance, with the goal of getting better. The film is freely structured according to these phases." [J. Rosenblatt]

CHANTAL AKERMAN

SOUTH
SUD

Un evento cambia tutto. Quello che inizialmente doveva essere un film sul tempo e il ritmo del sud degli Stati Uniti diventa un progetto completamente diverso dopo il linciaggio di James Byrd jr, un giovane afroamericano a Jasper, in Texas, ad opera di un gruppo di suprematisti bianchi. È la forza dell'evento a far sì che allora il film si trasformi nel tentativo da parte di Chantal Akerman di comprendere, di filmare i volti attoniti e sconvolti degli abitanti della piccola città durante lo sconvolgente funerale di Byrd, filmare gli spazi e i luoghi frequentati dai protagonisti di questa vicenda, attraversare i loro spazi e immergersi nella loro percezione del mondo. Il documentario diventa allora la forma attraverso la quale cerca di comprendere il dolore, cercare di raccontare le pratiche di vita che rendono possibile un gesto del genere; soprattutto, diventa il tentativo di rendere visibile l'invisibile, il pensiero, il desiderio, la paura, il sentimento dei membri di una comunità nata attraverso la sofferenza. (d.d.) «Quando si cerca di mostrare la realtà al cinema, la maggior parte delle volte è totalmente falsa. Ma quando mostri quello che succede nella mente delle persone, è molto cinematografico». [C. Akerman]

A single event can change everything. What should initially have been a film about time and the rhythm in the south of the United States became an entirely different project after the lynching of James Byrd Jr, a young African-American from Jasper, Texas, committed by a group of white supremacists. The impact of the event made Chantal Akerman transform her film into the attempt to comprehend it, filming the astonished, upset faces of the inhabitants of the small town during the devastating funerals of Byrd, filming the places attended by the main characters of this story, going through their spaces, and plunging into their perception of the world. Consequently, the documentary becomes the form whereby she tried to understand the sorrow and to depict the lifestyle that make an act like this possible; above all, it became the attempt to make the invisible visible, what the members of a community that was born in sorrow think, desire, fear, and feel. (d.d.) "When you try to show reality at the cinema, most of the times it is totally false. But when you show what happens in the minds of the people, this is very cinematic." [C. Akerman]

Belgio, Finlandia, Francia, 1999, 70', col.

Regia: Chantal Akerman
Fotografia: Rémon Fromont
Montaggio: Claire Atherton
Suono: Thierry de Halleux, Anne Louis
Produttore: Xavier Carniaux
Distribuzione: DOC&FILM International

Contatti: Thèo Lionel, DOC&FILM International
Email: t.lionel@docandfilm.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1999
Presented at Festival dei Popoli in 1999

ROBERT KRAMER

STARTING PLACE
POINT DE DEPART

Francia, 1993, 90', col.

Regia: Robert Kramer
Fotografia: Robert Kramer
Montaggio: Christine Benoît, Robert Kramer, Marie-Hélène Mora
Suono: Olivier Schwob
Produttori: Richard Copans, Ruben Korenfeld
Produzione: Les Films d'Ici

Contatti: Celine Païni, Les Films d'Ici
Email: celine.paini@lesfilmsdici.fr

Presentato al Festival dei Popoli nel 1993
Presented at Festival dei Popoli in 1993

Sin dal titolo, il film di Robert Kramer ci interpella per chiederci di trovare una posizione, un punto di partenza per un film che si sviluppa come film-saggio a partire proprio dalla domanda che in esso soggiace: da dove partire? Il film è un ritorno in Vietnam dopo 25 anni dall'ultimo viaggio del regista nel paese del sud est asiatico. Un viaggio dunque, ma soprattutto un ritorno. Un tornare che esprime la consapevolezza di non poter ritrovare ciò che si è lasciato. Kramer incontra persone che aveva già conosciuto, insieme a nuovi personaggi, ognuno con la sua storia da raccontare. Ma il viaggio è fatto di salti, di percorsi che rievocano e di nuove immagini. Il montaggio crea rapporti temporali dunque, ma tali rapporti non sono descritti; in ogni viaggio, in ogni ritorno la memoria crea fulminee congiunzioni tra passato e presente, mostrando in modo affascinante che ogni linearità, ogni sviluppo cronologicamente orientato di un viaggio, non è che una convenzione, una struttura creata a posteriori (d.d.) "Un giorno o l'altro tutti questi film che sto girando costituiranno un unico lungo film, una storia in continua evoluzione". [R. Kramer].

Since the very title, Robert Kramer's film prompts the viewer to take a stance, to find a point of departure. In fact, the film unravels as an essay-film precisely departing from the underlying question, from where to leave? *Starting Point* is an account of the return to Vietnam 25 years after the film director's journey in the south-Asian country. So it is a journey indeed, but above all a return. This returning implies being aware that you can't find that which you left behind. Kramer meets people he used to know, but also new ones, each with their story to tell. At the same time, his journey is made of jumps, itineraries that evoke the past, and new images. New temporal relationships are created through editing, but they are not explained; in every journey, in every return, memory creates sudden connections between past and present, showing in a fascinating way that all kinds of linearity, all chronologically-oriented representation of a journey is only a convention, a structure created ex post. (d.d.) "One day or another, all these films that I am shooting will constitute a single long film, a continually developing story." (R. Kramer)

RITHY PANH

THE LAND OF THE WANDERING SOULS
LA TERRE DES ÂMES ERRANTES

Francia, Cambogia, 2000, 102', col.

Regia: Rithy Panh
Fotografia: Prum Mesa
Montaggio: Isabelle Roudy, Marie-Christine Rougerie
Suono: Jean-Jacques Faure, Roeun Narith, Myriam René, Sear Vissal
Musica: Marc Marder
Produttrice: Cati Couteau
Produzione: Alcatel, Centre National de la Cinématographie (CNC), Institut National de l'Audiovisuel (INA), La Sept-Arte

Contatti: Nathanaël Arnould, INA, Institut National de l'Audiovisuel
Email: narnould@ina.fr

Presentato al Festival dei Popoli nel 2000
Presented at Festival dei Popoli in 2000

Premio miglior documentario nel concorso internazionale
Award for Best Documentary in the International Competition

Realizzato prima ancora dei film che hanno dato a Rithy Panh la notorietà internazionale (come *S21 – La macchina di morte dei khmer rossi* o *L'immagine mancante*) *The Land of the Wandering Souls* si presenta come un capolavoro poco conosciuto ma altrettanto importante nel percorso del regista cambogiano, teso a esplorare il rapporto tra il passato traumatico della Cambogia e un presente fatto di tentativi di ritorno alla vita. A partire dall'installazione di un cavo a fibra ottica al confine tra Thailandia e Cambogia, lo sguardo del regista attraversa territori segnati dal recente passato, i massacri ad opera del regime di Pol-Pot. Scavare la terra significa far tornare alla luce le ossa delle vittime, e al tempo stesso significa per i sopravvissuti, molti dei quali lavorano alla grande opera, rivivere il loro passato, rendere visibili i fantasmi, le anime erranti dei tanti morti senza riposo. Un film straordinario sui fantasmi del passato, sulla necessità di fare i conti con quell'immagine mancante di un passato fatto di sofferenza e morte. (d.d.)

Made even before the films that made Rithy Panh internationally famous (such as *S21: The Khmer Rouge Killing Machine* and *The Missing Picture*), *The Land of the Wandering Souls* may seem a lesser known masterpiece, but is an equally important step in the career of the Cambodian film director, whose work is focused on the relationship of the traumatic past of Cambodia with a present characterized by several attempts to get back to life. Departing from the installation of an optical-fibre cable at the border between Thailand and Cambodia, the gaze of Rithy Panh goes through territories marked by the recent past, i.e., the massacres perpetrated by Pol-Pot's regime. Digging the earth means bringing the victims' bones to light, but at the same time, for the survivors – many of whom are working at this major construction project – means reliving the past, making their ghosts, the wandering souls of a legion of restless dead, visible. An extraordinary film on the demons of the past, on the need of coping with that missing image of a past made of sorrow and death. (d.d.)

Francia, 1966, 33', b/n e col.

Regia: Joris Ivens
Sceneggiatura: René Guyonnet, Joris Ivens
Fotografia: Gilbert Duhalde, André Dumaître,Pierre Lhomme
Montaggio: Emmanuelle Castro, Jean Ravel
Suono: Francis Brabant, Jacky Sappart
Musica: Antoine Duhamel, Luc Ferrari
Produzione: Centre Européen Cinéma-Radio-Télévision - CECRT
Distribuzione: Tamasa Distribution, Eye International

Contatti: Tamasa Distribution
Email: laurence@tamasadistribution.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1967
Presented at Festival dei Popoli in 1967

JORIS IVENS

THE MISTRAL
POUR LE MISTRAL

Fare del vento il soggetto di un film: Ivens non è nuovo a questo tipo di progetto, perché già *Regen* (*Pioggia*, 1929) era un film dedicato tutto alle mutazioni del paesaggio dovute al cadere dell'acqua. Ma mentre nel film precedente la pioggia diventava l'occasione di fare dell'immagine (e del montaggio) uno strumento di evocazione del suono, qui il vento si configura come l'occasione di una diversa sperimentazione. Il Mistral, il famoso vento che soffia dalla valle del Reno al Mediterraneo, anima e letteralmente muove territori e corpi, accompagnato dalla musica di Antoine Duhamel (il compositore icona della Nouvelle Vague); dagli scenari montuosi dell'inizio scendiamo nella valle, incontrando pastori, contadini e gli abitanti della città. Il montaggio scandisce una vita complessa, collettiva, che accomuna uomini e donne in luoghi diversi. Il vento letteralmente fa muovere questo mondo brulicante di oggetti, e il movimento, man mano che il film procede, somiglia sempre di più ad una danza, frenetica e collettiva. La poesia del film sta proprio in questo ritratto di un mondo danzante, euforico, come il nuovo cinema della modernità. (d.d.)

The wind as subject of a film: actually, Ivens was no stranger to this kind of project, since *Regen* (1929) already revolved entirely around the mutations produced in the landscape by the falling of water from the sky. But, if in the previous film the rain became an opportunity to evoke sound by way of images (and editing), here the wind offers the opportunity to experiment in a different way. The mistral wind, the famous airstream that blows from the Rhine valley to the Mediterranean Sea, animates and literally rattles lands and bodies, while here it is accompanied by the music of Antoine Duhamel (the composer of the Nouvelle Vague); from the mountainous sceneries of the beginning we gradually go down to the valley, meeting shepherds, farmers, and the inhabitants of the city. The editing articulates a complex, collective life, uniting men and women from different places. The wind literally moves this world teeming with objects and, as the films proceeds, this motion becomes more and more similar to a frantic, and collective, dance. The film's poetic quality lies precisely in the portrayal of a dancing world that is as euphoric as the new cinema of modernity. (d.d.)

Paesi Bassi, 1974, 80', b/n

Regia: Johan van der Keuken
Fotografia: Johan van der Keuken
Montaggio: Fred van Dijk, Johan van der Keuken
Musica: Willem Breuker
Produttore: Chris Brouwer
Produzione: Netty Rosenfeld
Diritti: N. van der Lely
Distribuzione: Eye International

Contatti: Marleen Labijt, N. van der Lely
Email: MarleenLabijt@eyefilm.nl, nvdlely@gmail.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1975
Presented at Festival dei Popoli in 1975

JOHAN VAN DER KEUKEN

THE NEW ICE AGE
DE NIEUWE IJSTIJD

Concepito come parte finale di una trilogia iniziata nel 1972, *The New Ice Age* si pone come un ulteriore tassello di quella indagine sulla percezione del mondo umano che, sin dagli esordi, caratterizza il lavoro fotografico e cinematografico di Van der Keuken. Ogni film della trilogia è strutturato come un film-saggio che mette a confronto due situazioni apparentemente lontane, filmate rispettivamente nel nord e nel sud del mondo. Qui il confronto proposto è tra una famiglia di operai olandesi in una fabbrica di gelati e una comunità in Perù. Il montaggio frenetico del film lavora sulle connessioni nascoste, sui contrasti brucianti tra due situazioni che presto rivelano il loro rapporto: in entrambi i casi, comunità marginali cercano la loro autonomia, lottano contro una società che tende ad escluderli, a mantenerli al di fuori della società. Secondo uno stile consolidato e personale, il film costruisce rapporti e riflessioni attraverso il montaggio, pensato da Van der Keuken come strumento che permette alle immagini di scontrarsi, di entrare in rapporti dialettici mai armonici; un montaggio che si rivela come un esempio di film poetico e politico. (d.d.)

Conceived as the final part of a trilogy commenced in 1972, *The New Ice Age* is like a further piece of the investigation on the perception of the human world that has characterized the photography and film of Van der Keuken. Every film of the trilogy is structured like an essay-film that puts two apparently distant situations in comparison, filmed respectively in the north and the south of the world. This film proposes a comparative analysis of a Dutch family of workers in an ice-cream factory and a community in Peru. The frantic film editing works on the hidden connections, the burning contrast between two situations that soon reveal their similarities: in both cases, marginal communities in search of their autonomy, fighting against a society that tends to exclude them, to keep them out. With a well-established and personal style, the film constructs relationships and reflections through the editing, which according to Van der Keuken is an instrument that makes images clash, i.e. enter into dialectic, never harmonious relationships; in this way, editing lies at the foundation of poetic and political cinema. (d.d.)

USA, 1967, 84', b/n

Regia: Frederick Wiseman
Fotografia: John Marshall
Montaggio: Alyne Model, Frederick Wiseman
Produttori: David Eames, Frederick Wiseman
Distribuzione: Zipporah Films

Contatti: Karen Konicek, Zipporah Films, Inc.
Email: karen@zipporah.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 1968
Presented at Festival dei Popoli in 1968

Premio Miglior documentario
Award for Best Documentary

FREDERICK WISEMAN

TITICUT FOLLIES

L'esordio folgorante di Frederick Wiseman continua ancora oggi a stupire per la sua potente modernità, per la forza delle sue immagini, per l'effetto perturbante che i corpi e il luogo del film – l'istituto per malattie mentali di Bridgewater, Massachusetts – produce senza interruzioni. È la dinamica stessa del film a produrre la sua potenza: la macchina da presa viaggia letteralmente da un luogo all'altro dell'ospedale, seguendo i vari personaggi del film (i pazienti internati, gli infermieri, le guardie), senza mai uscire da questo spazio enorme, complesso ma profondamente chiuso. Il metodo di Frederick Wiseman trova qui la sua prima applicazione: l'immagine si crea a partire dall'ascolto e dall'osservazione, scegliendo di volta in volta cosa inquadrare, chi seguire, cosa lasciare; la macchina da presa è letteralmente dentro le situazioni che filma e la distanza tra osservatore e osservato perde la sua consistenza. Lo sguardo è dunque al tempo stesso dentro e fuori le cose, vicinissimo senza aderire completamente. Questo movimento continuo scopre costantemente un mondo altrimenti invisibile lasciando intatta la sua eccedenza, il suo non poter essere mai totalmente visibile. (d.d.)

Frederick Wiseman's dazzling debut has retained all its impact thanks to its powerful modernity, the force of its images, and the uncanny effect unceasingly produced by the bodies and places portrayed (i.e., the Massachusetts Correctional Institution Bridgewater). The film's dynamics produces its very power: the camera literally travels across several locations in the hospital, following the various characters (the patients, but also the nurses and caretakers) without ever getting out of this huge, complex, but deeply closed space. Frederick Wiseman's method was applied here for the first time: the image is created departing from listening and observing, from time to time choosing what to shoot, who to follow, and what to quit; the camera is literally within the situations that it films, and the distance between observer and observed becomes blurred. Therefore, the gaze is at the same time within and without the things, extremely close, but never adhering completely. This continuous movement constantly discovers an otherwise invisible world, leaving its exceeding character intact, preserving its impossibility to be totally visible. (d.d.)

LUC MOULLET

TOUJOURS PLUS

Lo stile sospeso tra il caustico e il surreale, lo sguardo ironico e al tempo stesso amaro caratterizzano da sempre il lavoro cinematografico di Luc Mullet, che fa del cinema uno strumento di indagine estetica e morale del mondo e delle sue immagini. Toujours Plus appartiene ad una serie di cortometraggi dedicati alla mutazione delle pratiche di vita nel mondo odierno. Al centro della narrazione stanno i supermercati, i grandi centri commerciali, che qui diventano i simulacri i sostituti dei luoghi sacri della classicità (i templi, le chiese), e della modernità (le sale cinematografiche). Il grande centro commerciale di Tolosa mostrato nel film (sorto appunto in uno spazio dove in precedenza si ergeva una chiesa) diventa il trionfo di una ipertrofia della merce, di una serie di gesti che si sintetizzano nella coazione al consumo, sempre maggiore, di prodotti. Attraverso il lavoro sugli spazi, sui ritmi, sui flussi dei grandi ipermercati, il film individua questi spazi come i templi del mondo contemporaneo. (d.d.)

A style suspended between the caustic and the surreal, a both ironic and bitter gaze, have always characterized the cinema of Luc Moullet. For him, film is an instrument of aesthetic and moral research on the world and its images. At the core of his stories we find supermarkets, the big malls –simulacra, substitutes for the holy places of the classical age (temples, churches) and of modernity (movie theatres). The big mall in Toulouse shown in this film (not coincidentally, built in a space that was previously occupied by a church) becomes the triumph of merchandise hypertrophy, accompanied by a series of gestures that are synthesized in compulsive buying and using ever more products. Working on the spaces, the rhythms, the flows in the big hypermarkets, the film identifies these places as temples of the contemporary world. (d.d.)

Francia, 1994, 25', col.

Regia: Luc Moullet
Fotografia: Lionel Legros
Montaggio: Isabelle Patissou-Maintigneux
Suono: Patrick Frédérich
Produzione: Le Films d'ici, Canal+
Con la partecipazione di: CNC

Contatti: Celine Paini, Les Films d'Ici
Email: celine.paini@lesfilmsdici.fr

Presentato al Festival dei Popoli nel 1994
Presented at Festival dei Popoli in 1994

AUDRIUS STONYS

UKU UKAI

Una operazione di maquillage, il respiro di un uomo che corre in un parco; altri uomini, donne, ragazzi che fanno esercizi, curano il proprio corpo, si prendono cura di loro stessi. L'immagine ne restituisce la concentrazione, lo sforzo, la fatica, e al tempo stesso, a volte, il lampo di un'estasi di gioia, di un'emozione intensa e interiore. Un cane che corre su una strada di campagna, una voce ipnotica che scandisce il senso di un sentire il mondo attraverso il corpo, la respirazione, il movimento. Uku Ukai è un film che fa leva sulla capacità dello spettatore di "sentire" un film, di immergersi in esso, di vivere una sorta di empatia con ciò che accade sullo schermo. Sentire quelle emozioni, quello sforzo, quella gioia, o la concentrazione della giovane ballerina che chiude il film. Un'immagine sensoriale, in cui la parola e la musica devono ad un certo punto interrompersi, per far spazio al silenzio (o al rumore del mondo). (d. d.) "Adoro il silenzio. Il silenzio è uno strumento potente nel linguaggio cinematografico. Dà spazio all'immaginazione e alla contemplazione. Il silenzio non è un buco nella colonna sonora. Ha molti colori e significati". [A. Stonys]

A make-up session, the breath of a man running in a park; other men, women, and boys working out, taking care of their bodies, taking care of themselves. The image renders their concentration, efforts, strain, and at times also the glare of a joyful ecstasy, of an intense inner emotion. A dog running along a country road, a hypnotic voice that suggests the meaning of a certain kind of feeling the world through your body, breathing, moving. *Uku Ukai* is a work that leverages on the audience's capacity of 'feeling' a film, immersing in it, living a sort of empathy with what plays out on the screen. Feeling those emotions, that effort, that joy, or the concentration of the young dancer at the end of the film. A sensory image in which comment and music need to stop, leaving room to silence (or background noise). "I adore silence. Silence is a powerful means of film language. It gives room to imagination and contemplation. Silence is not a hole in the sound track. It has many colours and meanings." [A. Stonys]

Lituania, 2006, 30', col.

Regia: Audrius Stonys
Fotografia: Audrius Kemezys
Montaggio: Danielius Kokanauskis
Suono: Victoras Juzonis
Musica: Vidmantas Bartulis, Jóhann Jóhannsson, Giedrius Puskunigis
Produttore: Audrius Stonys
Produzione: Studija 2
Distribuzione: Deckert Distribution GmbH

Contatti: Hanne Biermann, Deckert Distribution GmbH
Email: info@deckert-distribution.com

Presentato al Festival dei Popoli nel 2007
Presented at Festival dei Popoli in 2007

Premio Lorenzo de' Medici
Lorenzo de' Medici Award

DOC AT WORK – CAMPUS

Boussole

DOC AT WORK – CAMPUS

Doc at Work Campus si concentra sul lavoro svolto dalle scuole di cinema italiane, nella convinzione che la loro attività rivesta un'importanza strategica non solo per la formazione, ma per l'intero settore audiovisivo. Le scuole di cinema sono gli avamposti da cui osservare il lavoro dei giovani talenti e "palestre" nelle quali si allenano e si sperimentano le nuove generazioni di cineasti. Abbiamo selezionato alcuni dei film realizzati nel 2019 dagli studenti del CSC - Centro Sperimentale di Cinematografia sede di Palermo, Zelig - School for Documentary, Television and New Media di Bolzano, Civica scuola di cinema "Luchino Visconti" di Milano. La Scuola Holden - Storytelling e Performing Arts di Torino partecipa con tre progetti ancora in fase di sviluppo: *Aletheia* di Sebastiano Messina, *Ex(cept)Moi* di Stefano Murelli, *Sulle tracce di Alan Lomax* di Matteo Arnesano.
Ospite speciale di questa edizione la HEAD – Genève, Haute école d'art et de design (Svizzera) che presenterà una selezione di lavori realizzati dai propri studenti.

Doc at Work is focused on the work done by Italian film schools, in the belief that their activity plays a strategic role as regards not only training, but also the entire audio-visual sector. We believe film schools are like outposts that offer a vantage point on the work done by young talents as well as training grounds in which the new generations of cineastes are allowed to experiment. Therefore, we selected some of the films made in 2019 by students of the CSC - Centro Sperimentale di Cinematografia (Palermo), Zelig - School for Documentary, Television and New Media (Bolzano), Civica scuola di cinema "Luchino Visconti" (Milan). The Scuola Holden - Storytelling e Performing Arts (Turin) participates with three projects still in the development phase: *Aletheia* di Sebastiano Messina, *Ex(cept)Moi* di Stefano Murelli, *Sulle tracce di Alan Lomax* di Matteo Arnesano.
Moreover, this edition will have as Special Guest the HEAD – Genève, Haute école d'art et de design (Switzerland) presenting a selection of films made by their students.

CAMPUS VISITING SCHOOL 2019

HEAD – HAUTE ÉCOLE D'ART ET DE DESIGN – GENÈVE

Alla scuola HEAD Genève – Haute École d'Art et de Design di Ginevra – studentesse e studenti scoprono la diversità delle scritture cinematografiche, dal documentario alla finzione passando per il cinema sperimentale. Il programma di cinema di 3 anni della scuola incoraggia l'esplorazione delle zone di ibridazione tra i generi e si concentra sulla realizzazione di film in dialogo con il reale.
Studenti e studentesse sperimentano strade di creazione singolari e apprendono a dominare le tecniche di ripresa, di suono in presa diretta, di montaggio e di post-produzione. Il Dipartimento di Cinema dispone degli strumenti e delle strutture necessarie a tutta la catena di produzione e diffusione per supporti professionali.
La storia e l'estetica del cinema costituiscono la base teorica del corso. Un'attenzione particolare è dedicata alla creazione contemporanea, ma senza dimenticare i punti di riferimento classici. Studenti e studentesse coltivano in questo modo il loro sguardo, il loro spirito critico e la loro capacità di espressione.

At the Haute École d'Art et de Design HEAD – Genève, students discover the diversity of film writing, from documentary to fiction, to experimental cinema. The 3-year film programme of the school encourages the exploration of hybridisation zones between genres and focuses on the making of films in dialogue with reality.
Students experiment with singular paths of creation and learn to master the techniques of shooting, live sound, editing, and post-production. The Department of Cinema offers the tools and facilities necessary for the entire production and distribution chain for professional formats. The history and aesthetics of cinema form the theoretical basis of the course. Particular attention is paid to contemporary creation, without overlooking the reference points of classic film. In this way, students cultivate their eyes, their critical minds, and their ability to express themselves.

Svizzera, 2019, 36', col.

Regia: Ana Taran
Fotografia: Ana Taran
Montaggio: Ana Taran, Andreea Vescan
Suono: Ana Taran
Produzione: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Contatti: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)
Département Cinéma / cinéma du réel
Email: cinema.head@hesge.ch

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Ana Taran, diplomata in fotografia presso l'Università Nazionale d'Arte di Bucarest, dal 2016 studia cinema presso HEAD-Genève. Il suo interesse principale è la connessione tra cinema, fotografia e letteratura.

Ana Taran graduated in Photography from the National Art University of Bucarest. Since 2016 she studies Cinema at HEAD-Genève. Her main interest is the connection between cinema, photography and literature.

Filmografia:
2016: Behind the Moon
2016: Tilia Occidentalis
2019: Boussole

ANA TARAN

BOUSSOLE
КОМПАС

Che cosa vuol dire, davvero, essere in guerra? La regista torna nel suo paese, l'Ucraina, dopo una lunga assenza per provare a capire un conflitto solo apparentemente lontano. Il dialogo immaginato con un amico d'infanzia serve a riannodare le relazioni di senso di una realtà in cui stenta a riconoscersi. Attraverso Miroslav, muta assenza al fronte, la regista interroga il suo villaggio, i paesaggi, i ricordi della sua generazione per capire come la guerra sia potuta diventare qualcosa di normale, di necessario. Questa ricerca di senso diventa una ricerca sull'infanzia, la propria e quella di oggi: nei giochi si mischiano spensieratezza e presagi inquietanti, gli inni patriottici assumono un valore sinistro, le goffe imitazioni degli adulti evocano scenari terribilmente reali. La guerra impregna le scuole, i pomeriggi annoiati, i campi: è diventata qualcosa di intimamente vicino e per questo tanto più difficile da sfuggire. (m.m.)

What does really mean to be at war? The film-maker goes back to her country, Ukraine, after a long absence, to try and understand a conflict that is only apparently far away. The imagined dialogue with a childhood friend serves to reconnect the links of meaning in a reality in which she barely recognizes herself. By way of Miroslav, a muted absence at the frontline, Ana Taran questions her village, the landscapes, and the memories of her generation to understand how the war could become something normal, necessary. This search for meaning becomes a quest after childhood, her own and the present one: games feature both carelessness and threatening omens, patriotic hymns take on a sinister quality, awkward imitations of the adults evoke terribly real scenes. The war seeps into the schools, the bored afternoons, and the fields: it has become as intimately close as it is difficult to escape. (m.m.)

Svizzera, 2019, 20', col.

Regia: Arthur Miserez
Fotografia: Arthur Miserez
Montaggio: Arthur Miserez
Suono: Hector Fassa
Musica: Xinxanxung - Maieko feat. El loko.
Produzione: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Contatti: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)
Département Cinéma / cinéma du réel
Email: cinema.head@hesge.ch

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Arthur Miserez ha studiato belle arti a Lyon e attualmente studia regia nel corso di cinema presso HEAD-Genève. Ha diretto i cortometraggi *Make a better life*, *Va savoir* e *Animalement Votre*.

Arthur Miserez studied Fine Arts in Lyon and is now attending the Cinema course at HEAD-Genève. He directed the short films *Make a better life*, *Va savoir* and *Animalement Votre*.

ARTHUR MISEREZ

DÉTOURS

La deviazione che ci propone il film è quella verso la Ginevra delle periferie isolate in cui emergono le crepe della società svizzera. Kenzy e i suoi amici sono nati e cresciuti in banlieu, la coscienza di classe e la frustrazione per una società che li marginalizza sono il tema quotidiano di conversazioni scandite dalla musica rap: da una parte la rabbia di vedersi stigmatizzati, dall'altra l'orgoglio della propria diversità. L'amicizia che lega i protagonisti diventa la base di un possibile riscatto, dove cercare valori alternativi a quelli dominanti, difendere un'altra idea di successo. Il regista riesce a penetrare in questo mondo e a creare uno spazio in cui i protagonisti possano raccontarsi liberamente, mentre la camera segue il ritmo delle chiacchierate e dell'errare quotidiano per il quartiere con sguardo diretto ed empatico. (m.m.)

The deviation that the film proposes to us is that towards the isolated suburbs of Geneva, where the cracks in Swiss society visibly emerge. Kenzy and his friends were born and raised in the suburbs. Class consciousness and frustration for a society that marginalizes them are the daily theme of conversations marked by rap music: on the one hand the anger of being stigmatized, on the other the pride of their own diversity. The friendship that binds the protagonists becomes the basis of a possible redemption, where to look for alternative values to the dominant ones, defend another idea of success. The director manages to enter this world and create a space in which the protagonists can talk about themselves freely. The camera, with a direct and empathetic look, follows the rhythm of the chats and the daily wandering through the neighborhood. (m.m.)

Svizzera, 2019, 20', col.

Regia: Jennifer Taylor
Fotografia: Jennifer Taylor
Montaggio: Jennifer Taylor
Suono: Mathis Damour, Jerôme Vittoz
Produzione: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Contatti: HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)
Département Cinéma / cinéma du réel
Email: cinema.head@hesge.ch

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From HEAD – Genève (Haute école d'art et de design – Genève)

Jennifer Taylor, dopo aver studiato filosofia, ha deciso di dedicarsi al cinema studiando regia presso HEAD-Genève. Nel suo lavoro cerca di esplorare le possibilità del cinema tra documentario e fiction.

Jennifer Taylor, after studies in philosophy, decided to study Cinema at HEAD-Genèva. Student in the filmmaking, she is interested in the possibilities of cinema through documentary and fiction.

JENNIFER TAYLOR

NOTTETEMPO

Il film racconta l'incontro tra la regista e Palermo, un incontro scandito dalle derive notturne alla ricerca di una chiave per capire questa città. Lo sguardo scruta e analizza lo spazio e i suoi abitanti, si lascia irretire, si impiglia in dialoghi imprevisti e nei riti della religiosità tradizionale, sempre però producendo uno scarto rispetto all'immagine attesa. In uno stato di vigile ipnosi, il film cerca la "nera schiena" di Palermo, gli interstizi della città che si dimentica di sé, la città addormentata con la sua vita segreta: quella degli oggetti abbandonati, delle strade deserte e delle vite che passano inavvertite. L'incontro si produce con coloro che condividono la condizione notturna di estraneità: un cortocircuito del diverso che suggerisce la possibilità di un terreno comune, per quanto fragile e improbabile. (m.m.)

This film depicts the encounter of the film director with the city of Palermo, an encounter that has been articulated by nocturnal, drifting walks in search of a key to understand the city. Her gaze scans and analyses the space and its inhabitants, gets sucked in and remains entangled in unforeseen dialogues as well as the rituals of traditional religiosity, but always swerving from the expected image. In a state of waking hypnosis, the film looks for the "dark back" of Palermo, for the cracks of the city that forgets itself, the sleeping town and its secret life, with its left-over objects, the deserted streets, and the lives passing by, inadvertently. The encounter takes place with those who share the nocturnal condition of extraneousness: a short circuit of the 'other' suggestive of a possible common ground, however fragile and unlikely. (m.m.)

Italia, 2019, 51', col.

Regia: Danny Biancardi
Fotografia: Danny Biancardi
Montaggio: Danny Biancardi
Suono: Danny Biancardi
Musica: Alessio Ilardi, Vittorio Sommatino
Produzione: CSC - Palermo

Contatti: CSC – Palermo
Email: tutorcsc@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dal | From CSC – Palermo

Danny Biancardi è laureato al DAMS e diplomato al CSC (Palermo). Nel 2015 co-dirige il documentario *Rubando Bellezza* sulla famiglia Bertolucci, trasmesso da Sky Arte e vincitore di una menzione speciale ai Nastri d'Argento 2016.

Danny Biancardi graduated from DAMS and studied documentary at CSC (Palermo). In 2015 he co-directed *Rubando Bellezza* a documentary on the Bertolucci family, broadcasted by Sky Arte and awarded with a special mention at Nastri d'Argento 2016.

DANNY BIANCARDI

SPARRING PARTNERS

"Sparring partners" ci immerge nel mondo della boxe attraverso la storia di Benny, campione italiano che dopo una pesante squalifica per doping cerca il riscatto. La sua vicenda sembra quasi riflettersi nella parabola di Mario, giovanissima promessa che il campione si impegna ad allenare e portare al titolo. Le storie dei due pugili si incontrano nella palestra Cannata, dove condividono allenamenti durissimi sotto la guida di Salvo. Il film mette in evidenza la fisicità, la tensione allo sforzo ma anche la cura reciproca che caratterizzano la stretta relazione tra i tre uomini: la palestra diviene il luogo dove provare a costruire un'identità e un posto nel mondo. Il regista costruisce un ritratto intenso, parco di parole ma dove gesti e sguardi acquistano un peso enorme, un ritratto che mette lo spettatore a confronto con le fragilità, le emozioni e le contraddizioni dell'essere pugile. (m.m.)

The film leads us into the world of boxing. We follow the story of Benny, Italian champion who is searching for redemption after a shameful disqualification for doping. His story apparently overlaps with that of Mario, a promising young talent that the champion is committed to help work out and win the title. The stories of the two boxers meet in the Cannata gym, where they share very hard workouts under the guidance of Salvo. The film highlights the physicality, the tension for effort but also the mutual care that characterizes the close relationship between the three men: the gym becomes the place to try to build an identity and a place in the world. The director builds an intense portrait, a park of words but where gestures and looks acquire enormous weight, a portrait that puts the viewer in comparison with the fragilities, emotions and contradictions of being a boxer. (m.m.)

Filmografia:
2019: Sparring partners
2015: Rubando Bellezza

Italy, 2019, 52', col.

Regia: Julie Hössle
Fotografia: Andrea Bertoldi
Montaggio: Claudia Gerstl
Suono: Matteo Avesani, Lorenzo Misia
Musica: Julia Rolle
Produzione: ZeLIG – School for documentary, television and new media

Contatti: ZeLIG – School for documentary, television and new media
Email: festival@zeligfilm.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From ZeLIG – School for documentary, television and new media

Julie Hössle ha studiato antropologia culturale e scienze dell'educazione presso il LMU di Monaco; è stata studentessa ospite nel dipartimento Documentario cinematografico e televisivo dell'HFF di Monaco e ha studiato regia presso la ZeLIG School for Documentary.

Julie Hössle studied cultural anthropology and education science at LMU – Munich; after being a guest student in the department Film and Television Documentary at the HFF Munich, she studied Directing at the ZeLIG School for Documentary.

Filmografia
2019: Rising of the Setting Sun
2018: La Ribalta
2017: Memories of a Friendship

JULIE HÖSSLE
RISING OF THE SETTING SUN

L'isola di Faial, nelle Azzorre, è un luogo dove la potenza della natura si manifesta nell'attività sismica continua e in paesaggi grandiosi. Allo stesso tempo è un territorio estremo e fragile, dove il cambiamento climatico e l'inquinamento sono prepotentemente diventati materia quotidiana, mettendo in crisi le certezze, la vita e il lavoro di chi ci vive. La regista racconta il delicato e precario equilibrio ambientale dell'isola attraverso le storie dei suoi abitanti, che assistono sgomenti agli stravolgimenti in corso. Con una grande sensibilità verso il paesaggio e le sue mutazioni, la regista ci offre il ritratto di una comunità obbligata a interrogarsi sull'ambiente, sul suo futuro e su come provare a fare la differenza. (m.m.)

The island of Faial, in the Azores, is a place where the power of nature is manifested in continuous seismic activity and grandiose landscapes. At the same time, it is an extreme and fragile territory, where climate change and pollution have become a daily matter, breaking the certainties, the life and the work of those who live there. The director narrates the delicate and precarious environmental balance of the island through the stories of its inhabitants, who witness the dismay of the ongoing upheavals. With a great sensitivity towards the landscape and its mutations, the director offers us the portrait of a community obliged to question itself on the environment, on its future and on how to try to make a difference. (m.m.)

LUCA ARESI, LORENZO MASCI, NICOLA QUINZANI, ARIANNA ZAMPATTI
I RE DEL LAGO

"I re del lago" sono otto ragazzi che partecipano a un progetto sperimentale di "walking therapy": sei giorni di camminata intorno al Lago di Garda per provare a lasciarsi i problemi e le esperienze burrascose alle spalle. Con il passare dei giorni lo sforzo e la crescente vicinanza tra ragazzi, filmmaker e educatori aprono uno spazio di dialogo su cosa vuol dire cambiare. Il film racconta le tappe di questa esperienza dando grande spazio ai protagonisti stessi, alle loro parole e ai loro corpi di giovani uomini: ogni ragazzo porta con sé una action cam con cui registra scherzi, confessioni, insicurezze e desideri. La freschezza e la spontaneità di questo materiale permettono agli autori di tracciare di un ritratto intimo dei protagonisti che, senza giudicare, parla della ricerca di un'identità e di un cammino diverso. (m.m.)

"The Kings of the Lake" are eight young people who participate in an experimental project of "walking therapy": six days of walking around Lake Garda to try to leave problems and stormy experiences behind. With the passing of the days, the effort and the growing closeness between children, filmmakers and educators open a space for dialogue on what it means to change. The film tells the story of the steps of this experience, giving great space to the protagonists themselves, to their words and to their bodies as young men: each boy carries an action cam with which he records jokes, confessions, insecurities and desires. The freshness and spontaneity of this material allow the authors to draw an intimate portrait of the protagonists who, without judging, speak of the search for a different identity and a different path.(m.m.)

Italia, 2019, 32', col.

Regia: Luca Aresi, Lorenzo Masci, Nicola Quinzani, Arianna Zampatti
Fotografia: Luca Aresi, Lorenzo Masci, Nicola Quinzani, Arianna Zampatti
Montaggio: Luca Aresi, Lorenzo Masci, Nicola Quinzani, Arianna Zampatti
Suono: Luca Aresi, Lorenzo Masci, Nicola Quinzani, Arianna Zampatti
Musica: Lorenzo Masci e Mastermaind – "I re del lago"
Produzione: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Contatti: Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti
Email: Germana Bianco, g.bianco@fondazionemilano.eu

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Dalla | From Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti

Arianna Zampatti è produttrice e montatrice e si dedica alla realizzazione di documentari di carattere sociale.

Arianna Zampatti is a producer and an editor, she mainly works on social documentary.

Nicola Quinzani vive e lavora come docente e autore di documentari a Brescia.

Nicola Quinzani lives and works as teacher and documentary filmmaker in Brescia.

Lorenzo Masci è videomaker e fotografo

Lorenzo Masci is videomaker and photographer

Luca Aresi ha frequentato vari corsi presso la Civica Scuola di Cinema L. Visconti, ultimo dei quali Documentario tra il 2017 e il 2019.

Luca Aresi attended various courses at Civica Scuola di Cinema L. Visconti and recently graduated in Documentary.

HABITAT

Who Made You?

HABITAT

A CURA DI CARMEN ZINNO

Gli esseri umani, uniche creature viventi ad aver il potere di distruggere ciò che le fa esistere, sono anche gli unici ad avere il potere di ristabilire un ordine dei rischi e delle priorità d'intervento sul Pianeta. Da vari angoli geografici e da diversi agi stilistici giunge il richiamo documentaristico a una presa di coscienza delle mancate promesse delle ideologie, a quelle dell'industrializzazione, della tecnologia, delle intelligenze artificiali. Il nostro Habitat è in pericolo, noi siamo in pericolo. Di fronte a tale lampante dato di fatto il nostro correre al riparo deve tenere conto delle possibilità che l'immaginazione ha avuto, ha e potrebbe avere nella cura dell'esistente. O non ci sarà più un riparo. Al varo delle moderne comodità tecnologiche non eravamo in grado di prevedere le perdite a cui saremmo andati incontro; adesso che mancano all'appello utopie e isole, ghiacciai ed affetti, animali e saperi, corpi e pensieri, quel riparo ha bisogno di farsi largo; l'habitat della specie umana non è più 'cosa nostra'. Ci attendono inusitate direzioni politiche, opportunità di vita e possibilità tecnologiche non invasive, connubi di ideale e reale che prevedano una produzione e un uso dei beni atto a non esaurire le risorse finite di questo unico Pianeta. L'Era Antropocenica, e i correlati mutamenti antropologici e decadimenti delle forme di vita, è anch'essa un dato di fatto. Siamo davvero così inermi di fronte al blocco della capacità generativa delle risorse naturali, alla compulsione del sistema finanziario, alla vuotezza dei consumi? A ben vedere, se siamo mutati una volta, potremmo mutare ancora. La tecnologia può agganciarsi a una volontà politica non più votata alla crescita del profitto ma all'uso e al riuso consapevole dei beni, alla conservazione e alla condivisione dei nostri come dei dal nostro habitat. Nell'inesorabilità dell'esistente, infatti, permane altrettanto inesorabile un'avversativa di base, una semenza di lotta politica e resistenza poetica che non si lascia ignorare; innesca azioni e reazioni da parte dei singoli e dei gruppi, che strappano le agende della politica imponendo le più accorte necessità del Pianeta. Senza tali azioni alcuni diritti primari non sarebbero mai stati riconosciuti, così come leggi efferate non sarebbero mai state cancellate. Nel suo piccolo, nemmeno questa sezione sarebbe mai esistita perché anch'essa è una delle molte tracce di azioni e reazioni all'esistente. Gli undici titoli–semenza che propone, infatti, aspirano – nelle denunce come nelle riflessioni – a mutarsi in frutti generativi di cura e mantenimento di questo nostro stremato habitat.

Habitat
è in collaborazione con:
Publiacqua

HABITAT

CURATED BY CARMEN ZINNO

Habitat
is in cooperation with:
Publiacqua

Human beings, the only living creatures who can actually destroy what allows them to exist, are also the only ones who have the power to re-establish the order of risks and priorities for action on our planet. From several geographic corners and with different stylistic approaches, documentaries urge us to become aware of the broken promises of ideologies, industrialization, technology, and AI. If our habitat is in danger, we are too. Faced with this blatant fact, our attempt to fix things should take the potential of imagination into account: imagination played, plays, and could play a role in the cure of the current situation. Or else, nothing will be left to fix. When the modern technological comforts were launched, we were not in a position to foresee the ensuing losses; now that utopias and islands, glaciers and affects, animals and knowledges, bodies and thoughts have gone missing, the necessity of fixing things is pressing more than ever. The habitat of the human species is no longer just our business. We should expect unusual political directions, non-invasive life opportunities and technological possibilities, unions of ideal and real to envisage a manufacturing and use of goods that are directed at not depleting the finite resources of our one and only planet. The Anthropocene, along with the correlative anthropological changes and decays of the forms of life, is another fact too. Are we really so powerless in front of the generative capacity of the natural resources that has stalled, a compulsive financial establishment, and the emptiness of consumerism? If one thinks about it – if we mutated once, then we could mutate again. Technology could hook into a political will that is not necessarily devoted to increasing profits but to using and re-using the goods, and to preserve and share our artefacts as if they were facts of our habitat. An inexorable basic adversative, a core of political fight and poetic resistance that won't go ignored is still to be found, indeed, in the inexorable character of the status quo. It triggers actions and reactions on the part of individuals and groups, who are tearing off political agendas and drawing attention to the earth's wiser needs. Without these actions, some primary rights would never have been recognized, and heinous laws would never have been annulled. On a smaller scale, not even this section would have existed, because it too is a trace left by actions and reactions against the current state of affairs. The eleven titles-seeds that it proposes, be they denunciations or reflections, indeed aspire to bear generative fruit for the cure and maintenance of our worn-out habitat.

Danimarca, 2019, 48', col.

Regia: Jeppe Rønde
Fotografia: Magnus Nordenhof Jønck, Sine Vadstrup Brooker & Louise McLaughlin
Montaggio: Nanna Frank Møller
Suono: Rune Palving
Voce narrante: Stephen Fry
Produttore: Birgitte Rask
Produzione: Bacon

Contatto: Bacon
Email:melanie@baconcph.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Jeppe Rønde è un regista e scrittore danese. Ha diretto lungometraggi, serie TV, documentari e spot pubblicitari. I suoi film sono stati proiettati nei più importanti festival internazionali e hanno vinto numerosi premi.

Jeppe Rønde is a Danish director and writer. He has directed feature films, TV series, documentaries and commercials and his films were shown in the most important international film festivals and won several awards.

Filmografia
2019: Almost Human
2015: Bridgend
2003: Jerusalem, min elskede

JEPPE RØNDE
ALMOST HUMAN

Dieci scienziati e un robot s'interrogano sulla condizione umana all'interno di una cornice filmica di raffinata e appassionata ricerca. La voce di Stephen Fry è uno specchio delle brame sonoro che delinea l'immagine di una umanità labirintica. "Nella fine è il tuo inizio. Gli atomi nelle tue mani sono stati creati nel big bang. Sei esistito fin dall'inizio ed esisti ovunque; nel mare, nelle stelle – ed esisti nella fine. Un'onda può cancellare il tuo castello di sabbia, ma sarà semplicemente un nuovo inizio". Da Robert Flaherty col suo *non-autentico* Nanook, all'anti-materia, ai Quantum Moves, Jeppe Rønde, regista del film, mette in scena passato, presente e futuro della specie umana concentrandoli in un saggio documentaristico sul senso ultimo di vita e rappresentazione. "Povero 'uomo moderno', tutti i suoi concetti si stanno sciogliendo sotto il sole artico. Si liquefanno e si decostruiscono nel non senso di una lingua spezzata". Se la tecnologia viene da noi ed è in noi, forse è natura tanto quanto un albero e abbiamo lasciato un filo di Arianna a traccia del percorso compiuto per uccidere il Minotauro. Lo abbiamo poi ucciso? Percorreremo verso l'uscita questo tracciato ingarbugliato di concetto e manufatti che è la finita presenza della specie umana sulla Terra? (c.z.)

Ten scientists and a robot wonder about the human condition within the frame of a sophisticate and passionate research film. Stephen Fry's voice is an acoustic Magic Mirror that reflects the image of labyrinthine humankind. "In your end is your beginning. Atoms in your hand were made at the big bang. You existed right from the start, and you exist everywhere; in the sea, in the stars – and you exist in the end. A wave can erase your castle of sand, but that will merely be, a new beginning." Drawing from Robert Flaherty's *non-authentic* Nanook, anti-matter, and Quantum Moves, film director Jeppe Rønde stages the past, present, and future of the human species and distils them in a documentary essay about the ultimate meaning of life and representation. "Poor 'modern man,' all his concepts are thawing under the Arctic sun. They liquefy and decompose into the nonsense of a broken language." If technology stems from us and is in us, then perhaps it is as nature as a tree. It serves as Ariadne's string to retrace our way out of the labyrinth of the Minotaur. Did we actually kill him? Will we find our way out of this tangle of concepts and artefacts that is the finite presence of the human species on Earth? (c.z.)

Ungheria, Belgio, Portogallo, 2019, 9', col.

Regia: Mirna Everhard
Fotografia: Khrystyna Lizogub
Montaggio: Mirna Everhard
Suono: Mirna Everhard
Produttore: Attila Kekesi
Produzione: DocNomads

Contatto: Mirna Everhard
Email: mirna.everhard@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Mirna Everhard ha una formazione in branding e sociologia. Fare film le permette di esplorare ed esprimersi visivamente. Al momento sta seguendo il programma di master documentario 'DocNomads'.

Mirna Everhard has a background in branding and sociology. Making films enables her urge to explore and speak visually. At the moment she is following the documentary master program 'DocNomads'.

MIRNA EVERHARD
BIRD/MAN

Un biologo solitario si prepara all'arrivo della primavera. Siamo nell'aeroporto di Budapest e il suo compito è di evitare che gli uccelli entrino nei motori dei grandi aerei. Il film segue, con un pulito e rapidissimo sguardo osservazionale, le azioni del biologo e quelle degli uccelli. La devozione dell'uno e l'apparente aura innocua rivestita dall'altro rendono il combattimento quasi incredibile. È un piccolo ma concentrato saggio filmico che illustra come il rapporto tra essere umano ed essere animale abbia trovato nuovi scopi e nuovi funzionamenti attraverso e dentro l'opportunità tecnologica. Il silenzio e la linearità della confezione stabiliscono un'asetticità di vedute che sembra tagliare completamente fuori la natura, rendendola in tutto e per tutto un problema culturale. Gli uccelli che rischiano di morire schiacciati nei motori diventano mero protocollo tecnico collaterale al funzionamento di un dato sistema di trasporto. Eppure la devozione dell'uomo sembra bypassare il protocollo proprio nel momento in cui lo mette in atto e ne rispetta i dettagli; a testimonianza di come il nodo natura/cultura, lungi dall'essere risolto, avvinca alla perfezione le controparti. Che forse così controparti non sono mai state. (c.z.)

A solitary biologist is getting ready for the arrival of spring. His task at the Budapest airport is to prevent birds from getting entangled in the engines of big aircrafts. With a neat, quick observational approach, the film follows the actions of both the biologist and the birds. The former's devotion is contrasted with the apparently harmless image of the latter, making the fight almost unbelievable. is a small, but concentrated essay in the form of a film that illustrates how the relationship between human being and animal being has found new objectives and new ways of working through and within the opportunities offered by technology. The silence and linear style contribute to the aseptic quality of the shots that seem to cut nature out altogether, thus transposing it to an entirely cultural plane. The birds that risk dying crushed in the engines become a mere collateral technical protocol for the working of a transport system. And yet, the man's devotion seems to outdo the protocol at the very moment in which he implements it and respects all its details, testifying how the crux nature vs. culture is far from being solved, binding the counterparts to perfection – two counterparts that maybe have never been that opposite. (c.z.)

Filmografia:
2019: Bird/Man
2018: Bruno Jumps
2017: In Afrodite's Room
2016: Pitch

Austria, 2019, 115', col.

Regia: Nikolaus Geyrhalter
Fotografia: Nikolaus Geyrhalter
Montaggio: Niki Mossböck
Suono: Hjalti Bager-Jonathansson, Pavel Cuzuioc, Nora Czamler, Simon Graf, Florian Kindlinger, Nils Kirchhoff, Alexander Koller, Lenka Mikulová, Karim Weth
Produzione: NGF Nikolaus Geyrhalter Filmproduktion GmbH
Distribuzione: Austrian Film Commission
Contatto: Anne Laurent, Austrian Film Commission
Email:anne.laurent@afc.at

Nikolaus Geyrhalter è un regista austriaco. Ha diretto, prodotto, scritto e lavorato come direttore della fotografia per numerosi documentari. I suoi film sono stati proiettati in diversi festival internazionali e hanno vinto vari premi.

Nikolaus Geyrhalter is an Austrian filmmaker. He has directed, produced, written, and worked as cinematographer for numerous documentaries. His films were shown in several international film festivals and won numerous awards.

Filmografia selezionata
2019: Erde
2016: Homo sapiens
2015: Über die Jahre
2013: CERN
2012: Donauspital
2011: Abendland
2011: Allentsteig
2001: Elsewhere
1999: Pripyat

NIKOLAUS GEYRHALTER

EARTH
ERDE

Come in altre opere precedenti, Nikolaus Geyrhalter ci conduce in luoghi inaccessibili, svelando il significato di espressioni come 'mattanza', 'abbandono', 'deriva', 'devastazione'. Nonostante le tecnologie avanzatissime ancora oggi si assiste ancora ad una forma arcaica di depredazione della Terra, la cui operosità apparentemente immota è investita di un ruolo che, per sua finitezza, non ha mai avuto: quello di fonte inesauribile di materia. Diviso in sette capitoli, *Earth*, è un'opera sconcertante per il suo mirabile realismo visionario, mostra la catastrofe dell'Era Antropocenica e il senso di sopraffazione di fronte all'inarrestabile banalità del profitto – o del male – che la distingue. *Earth* non è Google Earth, perché le immagini in movimento mutano il paesaggio sotto in nostri occhi, ma, allo stesso tempo non è nemmeno il racconto esperienziale di chi compie, nella pratica, tali mutazioni: è piuttosto un film dalle grandi (d)istanze, atte a mostrare i problemi presentati su larga scala e che c'entra al contempo l'immediatezza del disastro che verrà (ed in parte è già venuto) su piccola scala. La malia del cinema è qui a servizio di un'urgenza planetaria che si consuma, giorno dopo giorno, nell'assordante silenzio della Terra. (c.z.)

As in his previous works, Nikolaus Geyrhalter leads us into inaccessible places, exposing the meaning of expressions such as 'massacre', 'dereliction', 'drift', or 'devastation'. In spite of extremely advanced technologies, we still witness archaic forms of depredation of the Earth, whose apparently unchanging activity is invested with a role that – due to its finite character – it has never had, i.e., being an inexhaustible source of matter. Divided in seven chapters, *Earth* is a baffling work with its admirable visionary realism. It shows the catastrophe induced by the Anthropocene as well as the sense of overwhelming in front of the relentless banality of profit – or of evil - that marks it. *Earth* is no Google Earth because the moving images show the landscape changing before our eyes, but, at the same time, is no experiential storytelling either, from the point of view of those who actually mutate. It is more a film on long-term big issues to present the problems on a large scale and, at the same time, on how imminent the disaster is on a smaller scale (not to mention the fact that it has already happened partially). The magic of cinema here serves a global emergency that takes place, day by day, in the deafening silence of the Earth. (c.z.)

Grecia, 2019, 50', col.

Regia: Panos Arvanitakis
Fotografia: Panos Arvanitakis
Montaggio: Panos Arvanitakis
Musica: Aris Keramaris
Produttore: Panos Arvanitakis
Coproduttore: Alexis Anastasiadis
Produzione: Mise en Scène

Contatto: Mise en Scène
Email: film@miseenscene.gr

PRIMA INTERNAZIONALE
ITALIAN INTERNATIONAL

Panos Arvanitakis è un fotografo freelance, regista e direttore della fotografia che vive a Salonicco, in Grecia. Ha creato due cortometraggi di fiction selezionati dai festival internazionali di cortometraggi di Tangeri e Aix-En-Provence, documentari e diversi video commerciali per l'industria turistica.

Panos Arvanitakis is a freelance photographer, filmmaker and cinematographer living in Thessaloniki, Greece. He created two short fiction films that were selected by the international short film festivals of Tangier and Aix-En-Provence, documentaries and several commercial videos for the tourism industry.

PANOS ARVANITAKIS

FOSSILS
APOLITHOMATA

Le attività della Greek Public Power Corporation a Eordaea, nel nord della Grecia, hanno trasformato l'area, rendendola aliena, insolita; un processo senza fine, dove l'uomo e la macchina hanno posto le basi per un futuro minaccioso. Il duro lavoro e una speranza di fuga riportano un tocco di umanità in questo luogo. "Fin dall'inizio, era molto chiaro che non ci sarebbe stato nessun narratore. Le immagini e i suoni si raccontavano da soli con l'aiuto di pochi testi. Le informazioni non avrebbero avuto un ruolo importante. Il mio desiderio principale era quello di esplorare il luogo e le azioni dei lavoratori solo con l'osservazione. La forma finale del film è arrivata da questa esplorazione con la mia macchina fotografica, combinata con le idee che sono nate durante il processo". [P. Arvanitakis]

Greek Public Power Corporation's activities in Eordaea, northern Greece, have transformed the area, making it look alien, unusual; a never-ending process, where man and machine set the stage for an ominous future. Hard work and hope for escape bring a human touch back to this land. "Since the beginning, it was very clear that there won' t be any narrator. Images and sound would narrate by themselves with a little help of a few texts. The information wouldn' t play an important role. My main desire was to explore the place and the actions of the workers only with observation. The final form of the film was created though this exploration with my camera, combined with ideas that were born during this process."[P. Arvanitakis]

Filmografia
2019: Fossils
2014: The Caravan

Repubblica di Macedonia del Nord, 2019, 85', col.

Regia: Tamara Kotevska, Ljubomir Stefanov
Fotografia: Fejmi Daut, Samir Ljuma
Montaggio: Atanas Georgiev
Suono: Rana Eid
Musica: Foltin
Produttore: Atanas Georgiev
Produzione: Apolo Media, Trice Films
Distribuzione:Deckert Distribution

Contatto: Hanne Biermann, Deckert Distribution
Email: hanne@deckert-distribution.com

Ljubomir Stefanov ha oltre 20 anni di esperienza nello sviluppo e nella produzione di documentari e concepts nell'ambito della comunicazione legati alle tematiche ambientali e allo sviluppo umano.

Ljubomir Stefanov has over 20 years of experience developing and producing communication concepts and documentaries related to environmental issues and human development.

Tamara Kotevska si è laureata in regia presso la Facoltà di Arti Drammatiche di Skopje e negli ultimi cinque anni ha lavorato come regista freelance realizzando documentari e film di finzione.

Tamara Kotevska holds a degree in film directing from the Faculty of Dramatic Arts in Skopje and has spent the last five years working as a freelance director making documentary and fiction films.

TAMARA KOTEVSKA, LJUBOMIR STEFANOV

HONEYLAND

Su un remoto altopiano dei Balcani, c'è un piccolo villaggio costruito nella roccia. Le uniche abitanti sono Hatidze, apicultrice, e sua madre. Quella di Hatidze sembra un'esistenza senza tempo, immersa com'è, nei ritmi delle stagioni e nella frugalità dei gesti. Un giorno la solitudine della donna viene interrotta dall'arrivo di una burrascosa famiglia rom, grazie alla quale il suo animo rifiorisce. Ljubomir Stefanov e Tamara Kotevska si sono dedicati alle riprese del film per tre anni, giungendo a un dramma di feroce, struggente, dolcezza. L'esaltazione estetica di volti e paesaggi, viscerale più che contemplativa, non si ferma allo scrigno documentaristico di una pura esistenza residuale. La vita di Hatidze è la riserva di vetuste azioni e validi saperi sincreticamente mescolati a quelli della modernità. Dietro la sua vicenda umana vi è infatti la "crisi del miele" e, in generale, della conservazione della biodiversità. L'uso di tecniche non intensive o invasive consente infatti una interconnessione tra umanità e natura che non solo è rara, ma viene spacciata per improduttiva. A ben vedere però, questi protocolli esperienziali unici e di equilibrio tra le parti, sono degni di profonda attenzione dato che lì si nasconde una parte del futuro del Pianeta. (c.z.)

On a remote tableland in the Balkans, there is a small village built in the rock. The only inhabitants are Hatidze, a beekeeper, and her mother. Hatidze seems to live a timeless existence, because she is immersed in the rhythms of the seasons and the frugality of the gestures. One day, the woman's solitude is interrupted by the arrival of a turbulent Romani family, that helps rekindle her soul. Ljubomir Stefanov and Tamara Kotevska have devoted three years to the shooting, achieving a drama of cruel and heartrending sweetness. The aesthetic emphasis on faces and landscapes, more visceral than contemplative, is not confined to making a documentary on a merely marginal life. Hatidze's life is a reserve of ancient actions and valid knowledge, syncretically mixed with those of modernity. In fact, behind her personal story there is the "honey crisis" and, more in general, the issue of biodiversity preservation. The use of non-intensive or non-invasive techniques actually enables a daisy chain of humankind and nature, which is not only rare now but also passed off as unproductive. However, these unique experiential protocols which contribute to the balance between the parties are worthy of great attention, because they harbour a part of the Earth's future. (c.z.)

Repubblica Democratica del Congo, Belgio, 2019, 8', col.

Regia: Frank Mukunday, Tétshim
Sceneggiatura:Frank Mukunday e Tétshim
Animazioni: Frank Mukunday e Tétshim
Suono: David Douglas Masamuna, Cyril Mossé, Spilulu Mbolela
Musica: Francesco Nchikala
Produzione: Picha and Twenty Nine Studio Production
Coproduzione:Atelier Graphoui
Con il supporto di: Africalia, Sami Douenias, the Fonds Jeune Création Francophone, the Fonds Image de la Francophonie and Wallonie-Bruxelles International

Contatto: Kim Vanvolsom
Email: kim@graphoui.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dal 2010, Frank Mukunday e Tétshim producono film d'animazione autodidattici. Partendo dalla pratica del disegno (Tétshim) e del video (Frank), il loro duo ha fondato lo studio "Crayon de cuivre" a Lubumbashi, nella Repubblica Democratica del Congo. Prima di *Machini* hanno realizzato i due film sperimentali *Cailloux* e *Kuking*.

Since 2010, Frank Mukunday and Tétshim have been producing self-taught animated films. Starting from the practice of drawing (Tétshim) and video (Frank), their duo founded the studio "Crayon de cuivre" in Lubumbashi. Before making *Machini*, they did two experimental films: *Cailloux* and *Kuking*.

FRANK MUKUNDAY, TÉTSHIM

MACHINI

Fin dagli albori della rivoluzione industriale, "la macchina" ha dovuto confrontarsi con l'errore umano. Insito nel sistema di produzione tecnologica e capitalistica, infatti, insiste il dato quotidiano delle sue morti bianche, degli immani disastri ambientali, oltre che di una meno quantificabile, almeno in termini statistici, perdita di un ritmo di lavoro adeguato alla forza muscolare umana. La macchina rivela presto il suo vero scopo: non tanto alleviare la fatica come sembrerebbe, ma incrementare la produzione e il profitto. "Con la forza delle cose / e soprattutto la macchina / siamo diventati esseri sonnambuli / esseri privati di Dio, i dannati della terra / e cavie nel mercato nero della storia / cavie della macchina", così' gli autori Frank Mukunday e il disegnatore Tétshim fanno eco all'ormai storico terzomondismo di Frantz Fanon, mettendo in piedi un sorprendente lavoro di animazione che ha per oggetto proprio "la macchina" o "la meccanizzazione delle forme di vita" che il colonialismo ha portato con sé. La pietra, la terra, l'ardesia, il gesso sono alcuni tra gli elementi che la tecnologia tende a soppiantare, ed è con tali materiali originali che donne e uomini, case e strade di un villaggio che fu, prendono vita, raccontandoci l'emblematica fine di un'epoca. (c.z.)

Since the dawn of the Industrial Revolution, the "machine" has had to deal with human error. Inherent in the technological and capitalist production system, in fact, is the risk of occupational deaths, huge environmental disasters, and a less quantifiable – at least statistically – loss of a work pace adequate to the muscular power of man. The machine soon revealed its true goal: not so much to alleviate the physical effort, as it seemed, but to increase production and profits. "By force of circumstances / and especially the machine / we became sleepwalking beings / beings deprived of God, the damned of the earth / and guinea pigs over-the-black market of history / guinea pigs from the machine". With these words, the authors and artists Frank Mukunday and Tétshim re-echoed the now historical Third-Worldism of Frantz Fanon, composing a surprising animation film whose subject is precisely "the machine" or "the mechanization of the forms of life" carried along by colonialism. Stone, earth, bluestone, and chalk are some of the elements that technology tends to replace. It is by using these original materials, however, that women and men, houses and streets of a village of yore come to life, describing the emblematic end of an age. (c.z.)

Svizzera, 2019, 80', col.

Regia: Christian Labhart
Fotografia: Simon Guy Fässler, Pio Corradi
Montaggio:Annette Brütsch
Suono: Dieter Lengacher
Musica: Dieter Lengacher, Philippe Herreweghe, Daniel Glaus
Produzione: Christian Labhart (Kosmos Film GmbH), SRG SSR,Urs Augstburger (SRF)

Contatto: Christian Labhart
Email:labschmid@bluewin.ch

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Christian Labhart è un autore e scrittore svizzero, dal 1999 regista di documentari creativi. È noto per *Appassionata* (2012), *Passion - Between Revolt and Resignation* (2019) e *Giovanni Segantini - Magia della luce* (2015).

Christian Labhart is a Swiss author and writer, director of creative documentaries since 1999. He is known for *Appassionata* (2012), *Passion - Between Revolt and Resignation* (2019) and *Giovanni Segantini - Magia della luce* (2015).

Filmografia selezionata
2019: Passion – Between Revolt and Resignation
2015: Giovanni Segantini Magia della luce
2015: Yasin will Leben
2012: Appassionata
2008: Zum Auftakt Rossini
2006: Zum Abschied Mozart

CHRISTIAN LABHART

PASSION – BETWEEN REVOLT AND RESIGNATION
PASSION - ZWISCHEN REVOLTE UND RESIGNATION

Ghiacciai che si sciolgono, torri d'estrazione in costante trivellazione, gigantesche navi nell'atto d'irrompere tra gli anfratti veneziani insieme a piste sciistiche a Dubai, centri commerciali uguali in ogni dove, piazze notturne illuminate a giorno e immerse nel frastuono mediatico di un *habitat* che non dorme mai. Sono solo alcuni esempi dell'intensa raccolta visiva, unita a puntuali disquisizioni proprie ed altrui, che Christian Labhart definisce "un saggio sulla fragilità della mia esistenza nel capitalismo sfrenato". Tra rivolta e rassegnazione c'è un punto in cui la mistica passione – cristologico patimento e irrefrenabile impegno insieme – conduce all'analisi della complessità contemporanea ridotta all'osso della sua dicotomia tra utopia ed esistente. E quello è l'esatto momento in cui, prendendo atto della frantumazione delle promesse di giustizia sociale, si produce l'avversativa di una qualche angolare forma di resistenza perenne. Se è vero che la notte dei bui tempi brechtiani non è mai trascorsa e non sappiamo chi verrà a raccogliere i suoi toccanti 'j'accuse', pieni d'amore, all'umana specie, è in quella notte di consapevole compianto che i semi dell'utopia sono pronti a dar frutto. "Because the night belongs to lovers. Because the night belongs to us". (c.z.)

Melting glaciers, oil platforms constantly drilling, gigantic ships breaking into the recesses of Venice, not to mention ski slopes in Dubai, the same malls anywhere, floodlit squares at night, immersed in the media hubbub of a sleepless habitat. These are just some of the items from the intense visual compilation, interspersed with the detailed analyses of the author and others, that Christian Labhart defines "an essay on the fragility of my existence in the middle of unrestrained capitalism." Between revolt and resignation, there is a point in which mystic passion – Christ-like suffering and unreserved commitment at the same time – leads to analyse contemporary complexity through the lens of its dichotomy between utopia and actuality. That is the exact moment when, acknowledging the failure of social justice, the film presents the adversative of some angular shape of everlasting resistance. If it is true that the night of Brecht's dark ages has never been over, and that we don't know who will come to respond to his touching, amorous "j'accuse" directed at the human species, then the seeds of utopia will be ready to bear fruit on that night of conscious regret. "Because the night belongs to lovers. Because the night belongs to us". (c.z.)

Lussemburgo, 2019, 82', col.

Regia: Julie Schroell
Fotografia: Frank Pineda
Montaggio:Damian Plandolit, Laia Prat
Suono: Capucine Courau, Michel Schillings
Musica: Pascal Karier, Aaron Ahrends (Say Yes Dog)
Produttori: Jesus Gonzalez, Julie Schroell
Produzione: Calach Films

Contatto:Julie Schroell
Email:info@julieschroell.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Julie Schroell è una regista e artista audiovisiva nata in Lussemburgo e residente a Berlino. Ha iniziato la sua carriera dirigendo una serie di film su commissione. Appassionata del genere documentario, Julie ha diretto e prodotto diversi documentari per importanti emittenti, tra cui RTL Luxembourg, France Télévisions, RTBF e Al Jazeera. *River Tales* è il suo primo lungometraggio documentario indipendente.

Julie Schroell is a filmmaker and audiovisual artist born in Luxembourg and living in Berlin. She started her career by directing a series of commissioned films. Passionate about the documentary genre, Julie has directed and produced several documentaries for major broadcasters, including RTL Luxembourg, France Télévisions, RTBF and Al Jazeera. *River Tales* is her first independent feature-length documentary.

JULIE SCHROELL

RIVER TALES
CUENTOS DEL RIO

Durante la pausa estiva, le rovine della fortezza che si affacciano sul villaggio di El Castillo sul fiume San Juan, in Nicaragua, si trasformano in un palcoscenico per un gruppo teatrale locale. Il fiume si configura geograficamente come un passaggio naturale tra gli oceani Atlantico e Pacifico. Racconta la storia di 500 anni di colonizzazione, sfruttamento delle risorse, commercio e trasporti e oltre 70 progetti di canali falliti. Il gruppo lavora a uno spettacolo teatrale sulla storia del fiume e sui numerosi viaggiatori che hanno cercato di prenderne il controllo. I pirati incontrano i conquistatori, gli ingegneri combattono contro i capi indigeni. Intorno allo spettacolo, i giovani attori riflettono sulla propria identità e sul futuro del Paese nel contesto del nuovo progetto cinese per costruire un canale. "El Castillo è diventata una seconda casa per me. Era importante per me fare un film che avrebbe avuto un impatto sulla popolazione locale e dare loro la possibilità di imparare qualcosa sulla propria storia". [J. Schroell]

During the summer break, the fortress ruins overlooking the village of El Castillo on San Juan River, Nicaragua, turn into a stage for a local theatre group. The river is part of a natural passage between the Atlantic and Pacific oceans. It tells the story of 500 years of colonisation, exploitation of resources, trade and transportation and over 70 failed canal projects. The group works on a play about the history of the river and the numerous travellers that tried to control it. Pirates meet conquerors, engineers fight against indigenous chiefs. Around the play, the young actors reflect on their own identity and the future of the country in the the context of the new Chinese canal project. "El Castillo became a new home for me. It was important for me to make a film which would have an impact on the local population and give them the chance to learn something about their own history." [J. Schroell]

Filmografia selezionata
2019: River Tales
2016: Parcours du coeur battant
2015: Këmmer dech em däin Dreck
2011: Farmer's Blues

Italia, Austria, 2019, 73', col.

Regia: Julia Gutweniger, Florian Kofler
Fotografia: Julia Gutweniger
Montaggio: Julia Gutweniger, Florian Kofler
Suono: Florian Kofler
Musica: Edgars Rubenis
Produttori: Julia Gutweniger, Florian Kofler

Contatto: Julia Gutweniger, VILLA MONDEO
Email: info@villamondeo.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dal 2011 Julia Gutweniger e Florian Kofler realizzano insieme sia film a soggetto sia documentari all'interno del collettivo "Villa Mondeo". Abitano e lavorano a Linz, Austria.

Since 2011 Julia Gutweniger and Florian Kofler have been making both fiction films and documentaries together within the "Villa Mondeo" collective. They live and work in Linz, Austria.

Filmografia
2019: Safety123
2016: Brenner
2013: Pfitscher
2011: August/September

JULIA GUTWENIGER, FLORIAN KOFLER

SAFETY123
SICHERHEIT123

La protezione *dalla* natura è l'oggetto di un sistema complesso e articolato di azioni che ospita al suo interno numerosi settori, predisposti alla riduzione del rischio. A differenza del concetto di protezione *della* natura, che può vantare uno sfoggio paroliero, spesso esaurendosi a quello, il campo della protezione *dalla* natura si basa su processi, prove ed esperimenti scientifici molto più stringenti perché il fattore di rischio è riferito ai nostri corpi. Julia Gutweniger e Florian Kofler esplorano la principale catena delle Alpi dal punto di vista di coloro che si occupano di tale fattore. Un viaggio nei sistemi di sicurezza che, partecipando ai percorsi di oggetti e macchine atte a rendere operative la somma di conoscenze nuove e pregresse, si prende il tempo di osservare e capire come, e se, avvenga tale riduzione. Il rischio, infatti, non è altro che una previsione del futuro, e il futuro è a sua volta la somma delle decisioni prese nel passato e nel presente. Come si prendono tali decisioni? Con rigore e sensibilità il film rende conto di tale potere decisionale, anche attraverso la mutazione del paesaggio dovuta ai cambiamenti climatici e senza trascurare il non misurabile, eppure agentivo, fattore della fatalità. (c.z.)

Protection *from* nature is the object of a complex and well-structured system of actions which includes several sectors designed for the purpose of risk reduction. Unlike the notion of protection *of* nature, which boasts endless discussions, much of it just padding, the field of protection *from* nature is based on processes, trial-and-error scientific experiments that are much more stringent, as the risk factor refers to our bodies. Julia Gutweniger and Florian Kofler explore the main chain of the Alps from the point of view of those who are concerned with this factor. This journey into the safety systems follows the objects and machines whereby new and old knowledge becomes operational, taking the time to watch and understand how, and if, this reduction takes place. Risk is actually nothing but a forecast of the future, and the future is the sum of decisions made in the past and in the present. How are these decisions made? With a rigorous and sensitive approach, the film gives an account of this decision-making power, including the mutation of the landscape due to the climate change and the non-measurable, but still agentive, fatality factor. (c.z.)

VICTOR RIDLEY

VAARHEIM

Nel bel mezzo del Mare del Nord, ad est delle Isole Shetland, c'è un minuscolo arcipelago di nome Out Skerries dove, fino a poco tempo fa, vivevano 70 persone; oggi sono rimasti in 20. Gli stabilimenti ittici chiusero perché non c'erano più pesci e i pescatori, come il marito di Julie, dovettero cercar fortuna altrove. Col diminuire degli abitanti anche le scuole chiusero, così Julie dovette salutare anche ai suoi due figli adolescenti. Ciò che potrebbe sembrare una triste favola d'altri tempi è invece il presente di una giovane madre e della sua bambina, immerse in una dimensione spazio-temporale d'altrove. In alcuni luoghi della Terra i cambiamenti ecologici e il conseguente depauperamento della fauna hanno conseguenze tangibili e quotidiane nella vita delle persone. Nel paesaggio dai foschi grigi ed aspri verdi dove resiste ''vaarheim - la nostra casa', Julie attraversa le sue vuote stanze, in un fantasmagorico oblio di voci metalliche al telefono. Non tanto un ritorno a tempi patriarcali, quanto una storia di quieta resistenza e silenziosa disperazione riverbera nelle parole e nei gesti della giovane madre, mentre lontano, da qualche parte, si sperde all'orizzonte la presente assenza di un passato senza futuro. (c.z.)

In the middle of the North Sea, east of the Shetland Islands, there is a tiny archipelago called Out Skerries where, until not so long ago, 70 people lived; there are 20 of them now. The fishing factories have shut down because there were no more fish; fishermen, like Julie's husband, had to look for better fortune somewhere else. As the number of inhabitants fell, the schools shut down too; and Julie had to say goodbye to her adolescent children alike. What might seem a sad fairy tale of the past is instead the present of a young mother and her little girl, who live immersed in an almost imaginary space-time dimension. In some places of the Earth, environmental changes and the subsequent depletion of wildlife entail tangible, daily consequences on the life of people. In the sombre-grey, acidic-green landscape where "vaarheim" (our home) endures, Julie walks across its empty rooms accompanied by a phantasmagoria of metal voices from the phone. The words and gestures of the young mother reverberate with not so much a return to a patriarchal age but a story of quiet resistance and silent despair, while in the distance, somewhere, the present absence of a past without a future fades away. (c.z.)

UK, Belgio, 2019, 30', col.

Regia: Victor Ridley
Fotografia: Mathieu Storms, Kinan Massarani
Montaggio: Christophe Evrard
Suono: Gilles Lacroix
Produttori: Carol Van Hemelrijck, Jeanne Scahaise

Contatto: Victor Ridley
Email: victor.ridley@hotmail.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Victor Ridley ha studiato per diventare regista allo IAD (Institut des Arts de Diffusion) in Belgio e ha diretto il suo primo documentario, *Envoles* nel 2013. Oltre a lavorare alla scrittura e regia dei suoi film è assistente alla direzione in programmi televisivi o lungometraggi.

Victor Ridley studied to be a director at IAD (Institut des Arts de Diffusion) and directed his first documentary, *Envoles* in 2013. He's combining the writing and directing of his own films with AD jobs on TV shows or feature films.

Filmografia
2019: Vaarheim
2019: Asile
2017: Fiyori
2013: Envoles

Austria, Ghana, 2018, 92', col.

Regia: Florian Weigensamer, Christian Krönes
Fotografia: Christian Kermer
Montaggio: Christian Kermer
Suono: Heimwerk.audio (Jürgen Kloihofer, Felix Sturmberger)
Produttore: Kisseih Amanortey / Gameli Films Ltd.
Produzione: Blackbox Film & Medienproduktion GmbH, Christian Krönes, Roland Schrotthofer
Distribuzione: Syndicado

Contatto: Syndicado
Email: admin@syndicado.com

Florian Weigensamer ha scritto per la rivista austriaca "Profil" e diretto e progettato numerosi reportage e documentari. Nel frattempo lavora per film e contenuti multimediali per musei e mostre. Nel 2006 fonda Blackbox Film con Christian Krönes, direttore di vari format per la televisione austriaca e tedesca e già consigliere e manager personale di Peter Ustinov.

Florian Weigensamer wrote for the Austrian magazine "Profil" and directed and designed numerous reportages and documentaries. In the meantime he works for films and multimedia contents for museums and exhibitions. In 2006 he founded Blackbox Film with Christian Krönes, director of various formats for Austrian and German television and former advisor and personal manager of Peter Ustinov.

Filmografia
2018: Welcome to Sodom
2016: A German Life
2014: "I Always got Away with It..."
2011: Time Journey
2010: Gola Zareen – The World in a Ball

FLORIAN WEIGENSAMER, CHRISTIAN KRÖNES

WELCOME TO SODOM

Agbogbloshie, Accra si è dimostrato essere uno dei luoghi più velenosi al mondo. È la più grande discarica di rifiuti elettronici del pianeta. Circa 6000 donne, uomini e bambini vivono e lavorano qui. La chiamano "Sodoma". Ogni anno circa 250.000 tonnellate di computer, smartphone, serbatoi di aria condizionata e altri dispositivi provenienti da un mondo lontano elettrificato e digitalizzato finiscono qui. Spediti illegalmente in Ghana. Questo è il luogo dove si manifesta la maledizione della follia del consumatore digitale. "Sodoma" è l'epilogo del nostro mondo moderno digitalizzato. E molto probabilmente sarà la destinazione finale del tablet, dello smartphone, del computer che comprerai domani.

Agbogbloshie, Accra is proven to be one of most poisonous places. It is the largest electronic waste dump in the world. It. About 6000 women, men and children live and work here. They call it "Sodom". Every year about 250.000 tons of sorted out computers, smartphones, air conditions tanks and other devices from a far away electrified and digitalized world end up here. Shipped to Ghana illegally. This is the place where the curse of the digital consumer madness becomes manifest. Sodom is the true end of our modern digitalized world. And it will most probably be the final destination of the tablet, the smart phone, the computer you will buy tomorrow.

Finlandia, 2019, 55', col.

Regia: Iiris Härmä
Fotografia:Visa Koiso-Kanttila
Montaggio: Timo Peltola
Suono: Janne Laine
Musica: Per Störby Jutbring
Produzione: Visa Koiso-Kanttila, Guerilla Films
Con il supporto di: The Finnish Film Foundation
Distribuzione: First Hand Films

Contatto: Arttu Manninen
Email: arttu.manninen@ses.fi

Iiris Härmä lavora come produttrice, regista e scrittrice di documentari con la sua società Guerilla Films, fondata nel 1999. I suoi pluripremiati cortometraggi e lungometraggi documentari hanno avuto un ottimo riscontro a livello internazionale e sono stati proiettati in vari festival cinematografici di tutto il mondo. Il suo film è stato mostrato in più di 50 festival internazionali e ha vinto molti premi come il Margaret Mead Filmmaker Award.

Iiris Härmä has experience as a producer, director and writer in documentary film productions in her own Guerilla Films company which was founded 1999. Her award-winning short and feature-length documentaries have acclaimed international reputation in various film festivals around the world. Her film was screened in more than 50 international film festivals and won many awards like Margaret Mead Filmmaker Award.

Filmografia
2019: Who made you?
2015: Leaving Africa
2012: The Child of Silent Winter
2010: Look at Me

IIRIS HÄRMÄ

WHO MADE YOU?
MATKALLA OUTOUDEN LAAKSOSSA?

"The uncanny valley", in italiano "la valle perturbante", è quell'area dell'Intelligenza Artificiale che si occupa di analizzare l'amabilità di robot sempre più antropomorfizzati insieme all'inesorabile senso di perturbante frustrazione derivata dal loro essere 'quasi umani'. Il film ci conduce in Finlandia, Svezia, Spagna, Grecia e Giappone per esplorare lo scenario futuribile a partire dall'attuale stato della ricerca. A che punto è la sperimentazione robotica? Quali sono le implicazioni etiche del suo inarrestabile perfezionamento? Digital me, sex robot, antenne in grado di far 'sentire' i colori e donare ubiquità sensoriale a chi le incarna, sono solo alcuni degli esempi di un profondo cambiamento antropologico che rischia di essere deciso nelle chiuse stanze delle sperimentazioni aziendali, direzionate dal profitto economico. L'indiscutibile fascino di *Star Trek*, che delega la faticosa produzione dei beni di prima necessità a macchine e robot mentre gli esseri umani viaggiano nelle galassie infinite, sembra essersi arenato di fronte a una tecnologia della compensazione emotiva. L'Intelligenza Artificiale trasforma la nostra esistenza mentale e fisica come mai prima d'ora, ma qual è e quale deve diventare il suo vero scopo? (c.z.)

The Uncanny Valley is the area of Artificial Intelligence that is concerned with analysing the friendliness of ever more anthropomorphized robots, along with the inexorable sense of uncanny frustration derived from their being "almost human". The Film takes us to Finland, Sweden, Spain, Greece, and Japan to explore the scenario of the future departing from the state of the art in research. How far has robotic experimentation come? Which are the ethical implications of its relentless enhancement? Digital me, sex robots, are like antennae that allow making you feel the colours and giving sensory ubiquity to those who use them. These are just some examples of a deep anthropological change that risks being decided upon in the closed rooms of corporate experiments, directed by financial profit. The indisputable charm exerted by *Star Trek*, in which the toil of staple goods production was delegated to robots and machines while human beings travel across infinite galaxies, seems to have worn thin in front of a technology that makes up for emotions. AI transforms our mental and physical existence as it had never happened before, but what is and should be its real goal? (c.z)

Spagna, 2019, 123', col.

Regia: Oskar Alegria
Fotografia: Oskar Alegria
Montaggio: Oskar Alegria
Suono: Haimar Olaskoaga
Musica: Ainara LeGardon, Xabier Erkizia, Mixel Etxekopar, Xavier Garcia, Justa Mentaberri, María Azcona, Elias Alegria, Ramon Lazkano
Produzione: Emak Bakia Films

Contatti: Emak Bakia Films
Email:
produccion@emakbakiafilms.com

Formatosi come giornalista, ha iniziato a lavorare come reporter a Madrid per alcuni telegiornali. È stato redattore di programmi culturali. Dal 2002 scrive reportage di viaggio per il supplemento a El País, El Viajero, ed è autore di un progetto artistico fotografico dal titolo "Las ciudades visibles". È professore di sceneggiatura documentaria nel Master di Sceneggiatura Audiovisiva dell'Università di Navarra e ha condotto un Laboratorio di Fotografia Astratta per bambini nel Museo Chillida-Leku.

Trained as a journalist, he began working as a reporter in Madrid on news programs. He has been an editor of cultural programs. Since 2002, he writes travel reports for the supplement to El País, El Viajero, and is the author of a photographic artistic project called "Las ciudades visibles". He is a professor of documentary scripts in the Masters of Audiovisual Scripts from the University of Navarra and he has led a Workshop in Abstract Photography for children in the Chillida-Leku Museum.

Filmografia
2019: Zumiriki
2012: The Search for Emak Bakia

OSKAR ALEGRIA
ZUMIRIKI

"Il mio è un sogno impossibile: filmare come filmava mio padre, come un pastore, senza pensare, senza tempo". Oskar Alegria, regista, scrittore e protagonista del film, ha perduto un'isola e questo è lo statement con il quale si accinge ad andare alla sua ricerca. "L'isola in mezzo al fiume" (in basco: zumiriki) è stata inghiottita dalle acque a seguito della costruzione di una diga. "Oggi comincia il sogno, oggi termina la realtà" inizia così il naufragio nel profondo sé, sulle tracce di 'reale' impresse nella mente. Il diario/poema di bordo di Oscar è il canovaccio esperienziale in cui parole, suoni e immagini disegnano una mappa verso i ricordi. "Un giorno notai che [mio padre] aveva l'abitudine di filmare le piante e gli uccelli che stavano scomparendo, mentre contemporaneamente registrava i loro nomi in basco antico. Fu allora che appresi che se le parole muoiono, anche gli uccelli e le piante svaniscono. Filmare era allora un gesto per salvare il nostro mondo antico. Filmare per vivere due volte. Filmare per sentire la nostra voce di bambini" [O. Alegria]. Dunque l'habitat ferito muore solo quando ce ne dimentichiamo. E questo film, nella sua minuta e immane avventura riflessiva, rivela come nascondersi al tempo, facendo dell'umana sopravvivenza un atto poetico. (c.z.)

"I have an impossible dream: to film like my father did, like a shepherd, without thinking, timelessly." Oskar Alegria, the film director, writer, and hero, lost an island, and this is the statement that will accompany him during his research. "The island located in the middle of a river" (zumiriki, in Basque) was swallowed up by the waters of the river following the construction of a dam. "Today the dream begins, and reality ends." Thus begins the sinking into the depths of the self, in search of the 'real' seared into the memory. Oskar's logbook/poem is an experiential story outline in which words, sounds, and images draw a map for the memories. "One day I noticed [my father] filming the plants and birds that were disappearing and at the same time he was logging the words for them in old Basque language [...]. Then I learned that if words die, birds and plants also vanish. Filming was then to save our ancient world. Filming to live twice. Filming where we hear ourselves as children." [O. Alegria] Therefore, the wounded habitat only dies when we forget it. And this film, in its minute and yet huge reflexive adventure, reveals how to hide from time, turning human survival into a poetic act. (c.z.)

FIC
UNAM 10

filmoteca unam

UNAM International Film Festival
Mexico City

MARCH 5 – 15

FICUNAM.UNAM.MX

culturaUNAM

@FICUNAM

POPOLI FOR KIDS!

Kamchatka Bears. Life Begins

POPOLI FOR KIDS!

A CURA DI | CURATED BY SANDRA BINAZZI, IRENE LUCCHESI

Sezione realizzata in collaborazione con il festival greco KinderDocs che propone una selezione di documentari rivolti ai piccoli e ai giovani spettatori, ma adatti a tutta la famiglia, a insegnanti e genitori. Oltre alle proiezioni per le scuole durante la settimana del Festival, domenica 3 novembre un'intera giornata sarà dedicata a proiezioni e laboratori presso il cinema Stensen, con il patrocinio del WWF Italia – Onlus.
In collaborazione con Lanterne Magiche e Cinema Stensen.

È di nuovo un grande onore far parte del Festival dei Popoli grazie ad una collaborazione sui documentari rivolti ai bambini e ai giovani spettatori. Parte del programma di "Popoli for kids" è stato selezionato dalla quarta edizione di KinderDocs - il festival di documentari di film premiati realizzati per bambini e ragazzi e per i loro amici, insegnanti e genitori, che si svolge tutto l'anno in Grecia. L'obiettivo è scoprire la magia dei documentari, esplorare nuovi modi di comunicazione, ispirarsi alle storie che ci stanno a cuore e divertirsi. Ogni film è una storia di vita adolescenziale, ma anche un'opportunità per entrare nel colorato mondo dei bambini e degli adolescenti e una piattaforma di dialogo costruttivo e di eventi post-proiezione, contribuendo a sviluppare oggi la curiosità e creatività delle menti degli spettatori di domani. Fondata nel 2016, KinderDocs debutta per la sua quarta stagione nell'ottobre 2019, in collaborazione con il Museo Benaki di Atene, il MOMus - Museum of Contemporary Art - Macedonian Museum of Contemporary Art, e il Museo Statale delle Collezioni di Arte Contemporanea di Salonicco, sostenuto dai più grandi festival di documentari in Europa – IDFA (Paesi Bassi) e DOCX! (Germania).

Dimitra Kouzi founder & artistic director KinderDocs

This section, realized in collaboration with the Greek festival KinderDocs, proposes a selection of documentaries for young and very young audiences, but suitable for teachers and parents too. In addition to the screenings for schools during the week of the festival, Sunday, November 3 a whole day will be dedicated to screenings and workshops at the Cinema Stensen, under the aegis of WWF Italia – Onlus.
In cooperation with Lanterne Magiche, Cinema Stensen.

It is again a great honour to be part of Festival dei Popoli in collaboration for the Documentaries addressed to children and young audiences. Part of the programme of "Popoli for kids" was selected out of the fourth edition of KinderDocs – the documentary festival of award-winning films made for children and teenagers as well as their friends, teachers, and parents, running in Greece all year long. The aim is to discover the magic of documentaries, explore new ways of communication, get inspired by stories we all care about, and have fun. Each film is a story about teenage life – friendship, family, education, social media, creativity, art, music, dance, psychology, migration, environment – but also an opportunity to enter the colourful world of kids and teenagers and a platform for constructive dialogue and after-screening events, building today the minds of tomorrow's viewers. Founded in 2016, KinderDocs premieres for its fourth season in October 2019, in collaboration with the Benaki Museum in Athens, the MOMus – Museum of Contemporary Art - Macedonian Museum of Contemporary Art, and the State Museum of Contemporary Art Collections in Thessaloniki, supported by the biggest documentary festivals in Europe – IDFA (The Netherlands) and DOCX! (Germany).

Dimitra Kouzi founder & artistic director KinderDocs

Germania, 2018, 99', col.
Regia: Sigrid Klausmann e altri
Produzione: Gemini Film & Library with Schneegans Productions for Servus TV, 2013-2019

Contatto: Dimitra Kouzi,
KinderDocs
Email: dimitrakouzi@gmail.com

età consigliata 10 +

SIGRID KLAUSMANN E ALTRI

199 LITTLE HEROES

199 Little Heroes è un progetto di film ad episodi ambientato in tutto il mondo e patrocinato dalla Commissione tedesca dell'Unesco. L'obiettivo è ritrarre bambini di diversi paesi del mondo mentre vanno a scuola. La strada per la scuola diventa simbolo del percorso di vita, tramite l'educazione, per un futuro migliore. Per quanto diversi siano i contesti mostrati, storie familiari e personalità, i giovani protagonisti di questi 9 cortometraggi hanno sogni, speranze e paure simili tra loro e sono accomunati dal desiderio di conoscere e cambiare il mondo. **Dopo il film, in collaborazione con Global Friends, laboratorio di scrittura creativa per bambini. Carta, penna e francobolli: racconta la tua giornata a un bambino dall'altra parte del mondo!**

199 Little Heroes is an episode film project set in various parts of the world and sponsored by the German Commission at UNESCO. The theme is to portray children from all over the world while they go to school. The road to school becomes the symbol of the journey of life, through education, to a better future. However different the situations, family stories, and personalities shown, the young characters of this 9 short films nurture dreams, hopes, and fears similar to each other. They also share the desire to experience and change the world. **After the film, in cooperation with Associazione Global Friends, workshop of creative writing for kids. Pen, paper, and stamps: tell the story of your day to a child from another part of the world!**

Cortometraggi | Short Films
1. MATHIS FROM SWEDEN di | by Lina Luzyte Germania, 2018, 10', prima italiana | Italian premiere
2. RANIA FROM JORDAN di | by Gessie George, Germania, 2018, 7'
3. ILYAS FROM ITALY di | by Valerio Tassara, Germania, 2018, 10'
4. MIRAL FROM PALESTINE di | by Sigrid Klausmann, Germania, 2018, 13
5. NEWO FROM ISRAEL di | by Sigrid Klausmann Germania, 2018, 15', prima italiana | Italian premiere
6. OLIVIA FROM BURKINA FASO di | by Sigrid Klausmann, Germania, 12', prima italiana | Italian premiere
7. CHRYSSI FROM GREECE di | by Elena Dimitrakopoulou, Germania, 2018, 9', prima italiana | Italian premiere
8. ZOZOOLOI FROM MONGOLIA di | by Sigrid Klausmann, Germania, 2018, 13', prima italiana | Italian premiere
9. JESUS FROM MEXICO di | by Lina Luzyte, Germania, 2018, 10, prima italiana | Italian premiere

LAURA NIX

INVENTING TOMORROW

Il film ci fa incontrare un gruppo di giovani e appassionati innovatori di tutto il mondo che stanno ideando soluzioni all'avanguardia per affrontare le minacce ambientali nel mondo. Fai un viaggio con questi ragazzi, anche loro alle prese con tutti i dubbi e le insicurezze che caratterizzano l'adolescenza, mentre preparano i loro progetti scientifici per la più grande riunione di scienziati delle scuole superiori del mondo, la Intel International Science and Engineering Fair (ISEF), un programma della Society for Science & the Public.
Dopo il film, spettacolo "La magia della fisica" a cura dell'associazione Caffèscienza. La sorprendente scienza dietro agli oggetti di tutti i giorni.

In the film, we meet a group of young people and enthusiastic innovators from all over the world. They are conceiving avant-garde solutions to tackle the threats against the environment. You will embark on a journey along with these girls and boys, who are coping with the doubts and insecurities of adolescence just like you, while they prepare their science projects for the largest meeting of scientists from the high schools of the world, i.e., the Intel International Science and Engineering Fair (ISEF), a programme of the Society for Science & the Public.
After the film, show "The Magic of Physics" organized by the association Caffèscienza. The science behind everyday objects.

USA, 2018, 55', col.

Regia: Laura Nix
Fotografia: Martina Radwan
Montaggio: Helen Kearns
Musica: Laura Karpman
Produttori: Diane Becker, Melanie Miller, Laura Nix

Contatto: Dimitra Kouzi,
KinderDocs
Email: dimitrakouzi@gmail.com

età consigliata 13 +

Laura Nix è una regista, scrittrice e produttrice di film di finzione e documentari. È conosciuta per i suoi film *Inventing Tomorrow* (2018 Sundance Premiere), *The Yes Men Are Revolting* (2014), The *Light In Her Eyes* (2011), *Whether You Like It Or Not It: The Story of Hedwig* (2003), e *The Politics Of Fur* (2002).

Laura Nix is a director, writer, and producer working in non-fiction and fiction. She is known for her films *Inventing Tomorrow* (2018 Sundance Premiere), *The Yes Men Are Revolting* (2014), *The Light In Her Eyes* (2011), *Whether You Like It Or Not: The Story of Hedwig* (2003), and *The Politics Of Fur* (2002).

Russia, 2018, 52' , col.

Regia: Irina Zhuravleva, Vladislav Grishin
Fotografia: Dmitry Shpilenok
Montaggio:Vladislav Grishin
Suono: Vladimir Arkhipov, Yulia Glukhova
Musica: Georgy Khimoroda
Produttori: Dmitry Sukhanov, Irina Zhuravleva
Produzione: Lesfilm

Contatto: Irina Zhuravleva
Email:ira.zhuravlyova@gmail.com

età consigliata 5 +

Irina Zhuravleva è impegnata in progetti culturali sull'atteggiamento responsabile nei confronti dell'ambiente. Attualmente sta lavorando al suo secondo film sulle foreste antiche e sugli orsi neri asiatici.

Irina Zhuravleva is involved in cultural projects about a responsible attitude towards the environment, and is currently working on her second film about ancient forests and Asian black bears.

Vladislav Grishin è impegnato nella produzione di film documentari dal 2000. Vive a San Pietroburgo, in Russia.

Vladislav Grishin has been producing documentary films since 2000. He lives in St. Petersburg, Russia.

IRINA ZHURAVLEVA, VLADISLAV GRISHIN

KAMCHATKA BEARS. LIFE BEGINS

Il South Kamchatka Federal Sanctuary viene chiamato "paradiso degli orsi". Per sette mesi i registi hanno osservato e filmato le vite quotidiane dei cuccioli appena nati. *Kamchatka Bears* è un documentario naturalistico ma diverso da tutti gli altri: la musica, i suoni della natura e l'assenza di una voce umana permettono allo spettatore di immergersi nella bellezza della natura selvaggia, di sentire la sua presenza tra vulcani, fiumi e animali e di sperimentare un confine importante, oltre il quale gli umani non dovrebbero interferire.
Dopo il film, in collaborazione con WWF, una mattina dedicata ai più piccoli alla scoperta della natura. Attività per bambini e truccabimbi a tema.

The South Kamchatka Federal Sanctuary is also called "bear paradise." The film directors have watched and filmed the daily lives of the new-born cubs for seven months. *Kamchatka Bears* is an atypical nature documentary: the music, the sounds of nature, and the absence of a human voice allow the viewer to get immersed in the beauty of wild nature, feeling its presence among volcanoes, rivers, and animals as well as experimenting an important boundary that humans should never trespass.
After the film, in cooperation with WWF, a morning will be dedicated to the little ones in the discovery of nature. Theme activities for children and face painting.

Danimarca, 2019, 77', col.

Regia: Phie Ambo
Fotografia: Phie Ambo, Maggie Olkuska
Montaggio: Theis Schmidt
Suono: Rasmus Winther Jensen
Musica: Johan Carøe
Produttrice: Malene Flindt Pedersen
Produzione: Hansen & Pedersen Film og Fjernsyn
Distribuzione: Danish Film Institute

Contatto: Anne Marie Kurstein, Danish Film Institute
Email: kurstein@dfi.dk

età consigliata 10 +

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Phie Ambo ha diretto diversi film pluripremiati per il cinema, tra cui opere importanti come (2001), (2005) e (2007). Negli ultimi anni Ambo ha sviluppato una trilogia incentrata sul rapporto tra scienza ed esistenza umana.

Phie Ambo has directed a number of award-winning films for the cinema, including major works such as (2001), (2005) and (2007). In recent years Ambo has developed a trilogy focusing on the relation between science and human existence.

PHIE AMBO

REDISCOVERY

47 bambini vengono lasciati liberi in uno spazio abbandonato alla periferia di Copenaghen, dove la natura ha ripreso il sopravvento. È in questo luogo che per dieci settimane la natura sarà la loro insegnante. I protagonisti del film sono i bambini, accompagnati dalla voce della natura – narratrice d'eccezione in questo film – che racconta e pone domande: "Cosa significa imparare qualcosa? Che cosa si impara quando sentiamo il vento tra i capelli o la pioggia sulle guance? Cosa sentiamo arrampicandoci e sedendoci in cima al castagno più alto? Cosa rimane di questa esperienza?"
Dopo il film, laboratorio di pratica filosofica "Cittadini di mondi possibili" a cura dell'associazione L'Aleph. Un esercizio collettivo di cittadinanza, immaginando una società a misura di ragazzo.

47 children were let loose on an overgrown building site in the outskirts of Copenhagen. In this place, nature was their teacher for ten weeks. The film heroes are the children, accompanied by the voice of nature, the exceptional narrator of this film, that comments and asks questions: "What does learning mean? What do you learn when you feel the wind blowing in your hair or the rain falling on your cheeks? What did you feel climbing and sitting on top of my tallest chestnut tree? What remains of this experience?"
After the film, workshop of philosophical practice "Citizens of possible worlds" organized by the association L'Aleph. A collective exercise in citizenship, imagining a teenager-friendly society.

HIT ME WITH MUSIC!

A Dog Called Money

Irlanda, Gran Bretagna, 2019, 90', col.

Regia: Seamus Murphy
Fotografia: Seamus Murphy
Montaggio: Sebastian Gollek
Suono: Brendan Rehill, Seamus Murphy
Musica: Polly Jean Harvey
Produttori: Isabel Davis, Katie Holly, James Wilson, Seamus Murphy
Coproduttrice: Evan Horan
Produzione: Pulse Films, Blinder Films, JW Films
Distribuzione internazionale: Autlook Filmsales
Distribuzione italiana: Anastasia Plazzotta, Wanted Cinema

Contatti: Anastasia Plazzotta, Wanted Cinema
Email: anastasia.plazzotta@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Seamus Murphy è un fotografo, regista e autore. Il suo lavoro fotografico è stato esposto al Getty Museum di Los Angeles, all'Imperial War Museum di Londra, alla Stanford University e al FRAC Auvergne. Il suo film *A Darkness Visible* è stato nominato per un Emmy Award.

Seamus Murphy is a photographer, filmmaker and author. His photographic work has been exhibited in the Getty Museum in Los Angeles, the Imperial War Museum in London, at Stanford University and at FRAC Auvergne. His film *A Darkness Visible* was nominated for an Emmy Award. .

Filmografia
2016: The Hope Six Demolition Project
2014: Bagram
2014: Sons of Stonecutter Street
2013: Home is Another Place
2012: Went the Games Well?
2011: 12 Short Films for PJ Harvey's Let England Shake
2011: A Darkness Visible: Afghanistan

SEAMUS MURPHY
A DOG CALLED MONEY

La cantautrice e musicista PJ Harvey e il pluripremiato fotografo Seamus Murphy hanno dato vita a una straordinaria collaborazione. In cerca di esperienze dirette su alcuni paesi sui quali intendeva scrivere, PJ Harvey ha accompagnato Murphy in viaggio in Afghanistan, Kosovo, Washington, per realizzare alcuni dei suoi reportage internazionali. Mentre Murphy raccoglieva immagini, la musicista raccoglieva parole. Una volta a casa le parole sono diventate poesie e canzoni, poi un disco, registrato alla Somerset House di Londra. In un ambiente costruito ad hoc, dietro uno specchio semiriflettente, il pubblico – dopo aver consegnato le proprie fotocamere – è stato invitato ad assistere alla produzione, che sarebbe durata cinque settimane, come fosse una scultura sonora live.

Writer and musician Harvey and award-winning photographer Seamus Murphy, hatched a collaboration. Seeking first-hand experience of the countries she wanted to write about, Harvey accompanied Murphy on some of his worldwide reporting trips, joining him in Afghanistan, Kosovo, and Washington, D.C. Harvey collected words, and Murphy collected images. Back home, the words become poems, songs, then an album, which is recorded in Somerset House, London. In a specially constructed room behind one-way glass, the public — all cameras surrendered — are invited to watch the five-week process as a live sound-sculpture.

Il film sarà seguito dall'evento live | The screening will be followed by the live event
19'40'' / Enrico "Der Maurer" Gabrielli (fiati | wind instruments) + Sebastiano De Gennaro (elettronica e percussioni | electronics and percussions) suonano musica scritta | play written music.

Gran Bretagna, 2018, 90', col.

Regia: Michael Epstein
Fotografia: Tim Sutton, Adam Vardy, John Halliday
Montaggio: Matt Ashton, Jerry Chater, Matthew Longfellow
Suono: Chris Syner, Steve Onopa, Sandy Fellerman
Produttore: Peter Worsley
Distribuzione: Eagle Rock Entertainment

Contatti: Peter Worsley, Eagle Rock Entertainment
Email:
Peter.Worsley@eagle-rock.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Michael Epstein è un regista americano nominato all'Academy Award il cui lavoro ha ricevuto i seguenti riconoscimenti: George Foster Peabody, Primetime Emmy, Writers Guild Award, Clio, oltre a numerosi altri.

Michael Epstein is an Academy Award-nominated filmmaker whose work has been awarded two George Foster Peabody awards, two Primetime Emmys, a Writers Guild Award, a Clio, as well as numerous other distinctions.

Filmografia selezionata
2019: John & Yoko: Above Us Only Sky
2018: House Two
2010: Lennon NYC
2004: Final cut: The making and unmaking of Heaven's Gate
1996: The Battle Over Citizen Kane

MICHAEL EPSTEIN
JOHN & YOKO: ABOVE US ONLY SKY

Above Us Only Sky rivela la profonda collaborazione creativa fra John Lennon e Yoko Ono nella produzione dell'album *Imagine*, rievocando quell'epoca ma anche mettendo in risalto quanto quella musica e quel messaggio parlino ancora al pubblico di oggi. Grazie alla piena cooperazione della John Lennon Estate e alla piena disponibilità di Yoko Ono, il film esamina come l'attivismo, la vita politica, la musica della coppia fossero intrinsecamente collegati. Grazie a filmati inediti di John e Yoko, interviste nuove e materiali d'archivio, il film illustra come il messaggio dell'album invitasse a una forma di impegno radicale e come quest'opera si rivela più attuale che mai.

Above Us Only Sky reveals the depth of the creative collaboration between John and Yoko on John's *Imagine* album, bringing the period to life while at the same time outlining the relevance of the music and their message to a contemporary audience. The film examines how the art, activism, politics and music of the pair are intrinsically entwined, with full cooperation from and exclusive access to Yoko Ono and the John Lennon Estate. Featuring never-seen-before footage of John and Yoko, new interviews and archive material, this film illustrates how the message of the album was one of radical engagement, and that it is as relevant today as ever.

Portogallo, 2019, 65', col.

Regia: Rita Maia, Vasco Viana
Fotografia: Vasco Viana
Montaggio: Cláudia Rita Oliveira
Suono: Rita Maia, Hugo Leitão
Produttori: João Matos, Leonor Noivo, Luísa Homem, Pedro Pinho, Susana Nobre, Tiago Hespanha
Produzione: Terratreme Filmes
Coproduzione: Coyote Vadio

Contatto: Pedro Peralta, Terratreme Filmes
Email: pedroperalta@terratreme.pt

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Evento realizzato grazie al sostegno di | Event realized thanks to the support of Ambasciata di Portogallo, Instituto Camões

Vasco Viana è diventato famoso come direttore della fotografia grazie al suo lavoro in *Arena* che ha vinto la Palma d'Oro al Festival di Cannes nel 2009. Da allora, lavora su film di finzione, documentari, serie televisive, spot pubblicitari e video musicali.

Vasco Viana gained notoriety as Director of Photography thanks to his work in *Arena* that won the Golden Palm Award at the Cannes Festival in 2009. Since then, he has worked on fiction films, documentaries, television series, adverts and music videos.

Rita Maia è una DJ di livello internazionale e anche curatrice, collezionista di dischi e direttrice creativa. Il suo lavoro propone connessioni tra ritmi e culture, passato e futuro, nuove scene emergenti e tutte le mutazioni intermedie.

Rita Maia is an international DJ and also a curator, record collector and creative director. Her work showcasing connections between rhythms and cultures, past and future, new emerging scenes and all the mutations in between.

RITA MAIA, VASCO VIANA

LISBON BEAT
BATIDA DE LISBOA

Un viaggio attraverso la periferia di Lisbona ma anche attraverso le vite di alcuni musicisti in cerca del "posto giusto" in una città caratterizzata da complesse questioni identitarie. Luogo di incontro fra generazioni e background diversi, dall'Angola a São Tomé, da Capo Verde alla Guinea-Bissau, che prendono corpo attraverso vecchi musicisti e giovani produttori.

A journey around Lisbon's suburbs through the lives of a handful of musicians establishing their place to live in a city of complex identity struggles. Different generations and backgrounds meet, from Angola to São Tomé, Cabo Verde, and Guinea-Bissau, represented by old musicians and young producers.

DOCUMENTAMADRID 2020
17TH International Documentary Film Festival
May 2020
documentamadrid.com
MADRID

EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

Sea-Watch 3

Germania, 2019, 112', col.

Regia: Nadia Kailouli, Jonas Schreijäg
Fotografia: Nadia Kailouli, Jonas Schreijäg
Montaggio: Tim Rieckmann
Suono: Jörn Bomhardt
Musica: Nils Frahm
Produttrice: Bettina Wieselhuber
Commissioning editors: Timo Großpietsch and Anna Orth

Contatto: Nadia Kailouli
Email: n.kailouli.fm@ndr.de

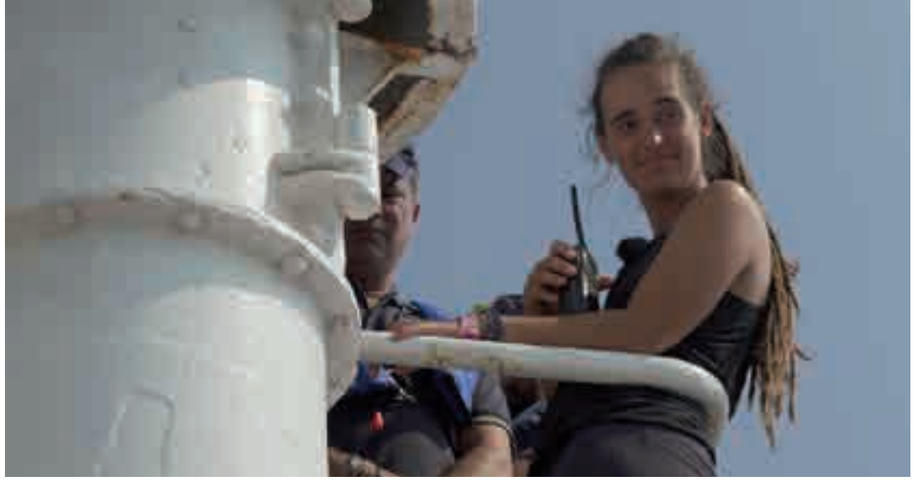
PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Nadia Kailouli ha iniziato a lavorare come presentatrice televisiva 13 anni fa. Attualmente si occupa di reportage investigativi e documentari ad Amburgo, in Germania.

Nadia Kailouli started working as a TV presenter 13 years ago. She now focuses on investigative reporting and documentary formats in Hamburg, Germany.

Jonas Schreijäg è un giornalista e regista con sede ad Amburgo, Germania. Lavora principalmente per programmi investigativi e formati documentari.

Jonas Schreijäg is a journalist and filmmaker based in Hamburg, Germany. He mainly works for investigative programs and documentary formats.



FILM DI APERTURA DEL 60° FESTIVAL DEI POPOLI
OPENING NIGHT FILM OF THE 60TH FESTIVAL DEI POPOLI

NADIA KAILOULI, JONAS SCHREIJÄG

SEA-WATCH 3

Arrestata dopo aver portato un gruppo di rifugiati sulla costa italiana – la capitana tedesca Carola Rackete ha fatto notizia a livello internazionale lo scorso giugno, quando ha attraccato la nave di salvataggio "Sea-Watch 3" nel porto di Lampedusa. Ma che cosa è realmente successo nel corso delle quasi tre settimane di stand-off della nave in mezzo al Mediterraneo? Il documentario precipita lo spettatore nel cuore degli eventi. I due registi erano a bordo per tutta la durata del viaggio. Hanno effettuato riprese mentre l'equipaggio della "Sea-Watch 3" salvava 53 persone su un gommone alla deriva. Hanno continuato a filmare quando la guardia costiera italiana è salita a bordo per consegnare una comunicazione firmata dall'allora Ministro degli Interni Matteo Salvini. Hanno filmato la vita quotidiana in condizioni di emergenza, con particolare attenzione al ruolo ricoperto dai medici e dal personale di bordo. Hanno osservato la capitana mentre prendeva le difficili decisioni da cui dipendevano le sorti di tutte le vite umane sulla nave. Ma soprattutto hanno ascoltato i profughi raccontare da cosa erano fuggiti e gli orrori raccapriccianti della Libia.

Arrested after taking a group of refugees to the Italian coast – German captain Carola Rackete made international headlines last June when she docked the "Sea-Watch 3" lifeboat in the port of Lampedusa. But what really happened during the almost three weeks of stand-off of the ship in the middle of the Mediterranean? The documentary plunges the viewer into the heart of the events. The two directors were on board for the duration of the trip. They filmed while the crew of the "Sea-Watch 3" saved 53 people on a drifting dinghy. They continued to film when the Italian coastguard came on board to deliver a communication signed by the then Minister of the Interior Matteo Salvini. They filmed daily life in emergency conditions, with particular attention to the role played by doctors and crew. They watched the captain make the difficult decisions on which the fate of all human lives on the ship depended. But above all they listened to the refugees telling what they had escaped from and about the horrific stories from Libya.

Francia, 2018, 73', b/n e col.

Regia: Olivier Meyrou
Fotografia: Jean-Marc Bouzou , Florian Bouchet
Montaggio: Cathie Dambel
Suono: Sébastien Savine
Musica: François-Eudes Chanfrault
Produttori: Bénédicte Couvreur, Olivier Meyrou, Christophe Girard
Produzione: Hold Up Films
Distribuzione: Playtime

Contatto: Adrien Vidal-Berthaud, Playtime
Email: festival@playtime.group

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Olivier Meyrou è un regista francese nato nel 1966. Nel 1993, si è laureato al dipartimento di produzione della scuola La Fémis. Poi si è trasferito a New York dove ha prodotto due documentari.

Olivier Meyrou is a french filmmaker born in 1966. In 1993, he graduates from the producing department of La Fémis school. Then he moves to New-York where he produces two documentaries.

OLIVIER MEYROU

CELEBRATION

Mentre Yves Saint Laurent, tra i più grandi stilisti parigini di alta moda, disegna i bozzetti della sua collezione finale, Pierre Bergé gestisce dietro le quinte una serie di eventi per celebrare l'icona della moda come mito moderno. Immergendosi all'interno della casa di moda durante gli ultimi due anni di YSL, il documentarista Olivier Meyrou filma il duo YSL-Bergé. In questo ritratto degli ultimi anni di YSL, il film offre una panoramica di osservazione dietro le quinte, in cui Saint Laurent sembra fragile e a volte un po' distante.

As Yves Saint Laurent, one of the greatest Parisian haute couture designers, draws the sketches for his final collection, behind the scenes, Pierre Bergé manages a series of events to celebrate the fashion icon as a modern myth. Immersed inside the couture house during YSL's final two years there, documentary filmmaker Olivier Meyrou's camera films the YSL-Bergé duo. This portrait of YSL in those final years offers a panoramic of observations behind the scenes, with Saint Laurent seemingfragile and at times a little remote.

Filmografia
2018: Celebration
2013: Parade
2005: Beyond Hatred Berlin

Germania, Francia, USA, 2019, 93', b/n e col.

Regia: Alla Kovgan
Stereografia: Josephine Derobe
Montaggio: Andrew Bird, Alla Kovgan
Suono: Oliver Stahn, Francis Wargnier
Musica: Volker Bertelmann
Produttori: Derrick Tseng, Ilann Girard, Alla Kovgan, Helge Albers, Elizabeth Delude-Dix, Kelly Gilpatrick
Produzione: Mko Malkhasyan
Distribuzione: Dogwoof

Contatto: Luke Brawley, Dogwoof
Email: luke@dogwoof.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Proiezione in 3D

Alla Kovgan è una regista che vive a Boston, nata a Mosca. I suoi film sono stati presentati in tutto il mondo. Dal 1999 Alla Kovgan è impegnata in collaborazioni interdisciplinari, realizzando performance che utilizzano diversi media (con la Kinodance Company) e documentari sulla danza.

Alla Kovgan is a Boston-based film maker, born in Moscow (Russia). Her films have been presented worldwide. Since 1999, Alla has been involved with interdisciplinary collaborations, creating intermedia performances (with KINODANCE Company) and documentaries about dance.

Filmografia
2019: Cunningham 3D
2018: Devil's Lungs
2010: New London Calling
2008: Nora
2007: Movement (R)evolution Africa

ALLA KOVGAN

CUNNINGHAM 3D

Nel 2019 ricorre il centenario del leggendario coreografo americano Merce Cunningham. Questo poetico film ripercorre l'evoluzione artistica di Cunningham nell'arco di tre decenni densi di rischi e scoperte (1944-1972) a partire dai primi anni come ballerino che lotta per affermarsi nella New York del dopoguerra, fino a quando si è impone come uno dei coreografi più visionari e influenti del mondo. Grazie alla tecnologia 3D la filosofia e le vicende di Cunningham vengono intrecciate, dando luogo a un percorso in profondità all'interno del mondo del coreografo.

2019 marks the centenary of legendary American choreographer Merce Cunningham. This poetic film traces Merce's artistic evolution over three decades of risk and discovery (1944–1972), from his early years as a struggling dancer in postwar New York to his emergence as one of the most visionary and influential choreographers worldwide. The 3D technology weaves together Merce's philosophies and stories, creating a visceral journey into the choreographer's world.

ADRIANA LOPEZ SANFELIU

ELLIOTT ERWITT, SILENCE SOUNDS GOOD

«Sono serio sul non prendersi sul serio», dichiara Elliott Erwitt durante l'intervista dedicata alla sua vita e alle sue opere. Il film è pieno di frasi lapidarie come questa, rivelatrici della propensione del fotografo della Magnum alla battuta e all'osservazione caustica, per non parlare del suo gusto per l'ambiguità. Un'altra cosa evidente è l'inesauribile energia di Erwitt: quasi novantenne all'epoca delle riprese. Lo seguiamo in viaggio a Cuba come inviato, mentre prepara un nuovo libro e si affaccenda in giro per New York City.

"I'm serious about not being serious," declares Elliott Erwitt, while being about his life and works. Pithy phrases like this are peppered throughout the film and reveal the Magnum photographer's penchant for wit and wry observation – as well as ambiguity. What is also evident is Erwitt's seemingly insatiable energy; in his late 80s at the time of filming, we follow him as he travels to Cuba on assignment, puts together a new book, and goes about his busy days in New York City.

Francia, Spagna, 2019, 61', col.

Regia: Adriana Lopez Sanfeliu
Fotografia: Adriana Lopez Sanfeliu, Kirsten Johnson, David Quesemand
Montaggio: Scott Stevenson, ACE
Suono: Adriana Lopez Sanfeliu, Judy Karp
Musica: Eric Neveux
Produttori: François Bertrand, Adriana Lopez Sanfeliu
Produzione: Camera Lucida Productions & Adriana Lopez Sanfeliu
In associazione con: ARTE France-La Lucarne
Distribuzione: CPB Films

Contatto: CPB Films
Email: julie.tolza@cpbfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Adriana è una fotografa e regista di documentari. È nata e cresciuta a Barcellona, dove ha studiato storia dell'arte e design. Ha anche studiato fotografia documentaristica all'ICP di New York, dove ha lavorato al suo lavoro più acclamato dalla critica, *Life on the Block*. Adriana vive tra New York e Barcellona. Il suo primo film *Elliott Erwitt: Silence Sounds Good* ha avuto la prima mondiale ad Arles nel luglio 2019.

Adriana is a documentary photographer and filmmaker. She was born and raised in Barcelona where she studied art history and design. She also studied documentary photography at ICP in New York, where she also worked on her most critically acclaimed work, Life on the Block. Adriana lives between New York and Barcelona. Her first film Elliott Erwitt: Silence Sounds Good avant premiere in Arles in July 2019.

Italia, Svizzera, Palestina, 2019, 83', col.

Regia: Emanuele Gerosa
Fotografia: Matteo Delbò
Montaggio: Niccolò Tettamanti
Suono: Massimo Mariani, Tommaso Barbaro, Adriano Alampi, Mohamed Abu Safia
Musica: Zeno Gabaglio
Produttrice: Enrica Capra
Produzione: GraffitiDoc, Amka Films Production, Oneworld DocuMakers, ITAR Productions
Produttori associati: Trentino Film Commission, Piemonte Doc Film Fund, RAI Cinema, RSI, Ufficio Federale della Cultura – DFI, Al Jazeera
Distribuzione: Fandango

Contatto: Enrica Capra, GraffitiDOC
Email: enrica@graffitidoc.it

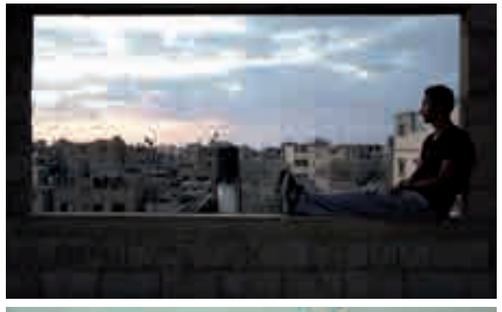
Emanuele Gerosa è nato nel 1975 a Rovereto in Italia; si laurea in Storia Contemporanea all'Università di Bologna nel 2001 e nello stesso anno inizia a lavorare come regista.

Emanuele Gerosa was born in 1975 in Rovereto in Italy; he graduates in Contemporary History at the university of Bologna in 2001 and the same year he begins to work as filmmaker.

Filmografia
2019: One More Jump
2015: Between Sisters
2012: Lion Souls
2008: Kamenge Northern Quarters

EMANUELE GEROSA

ONE MORE JUMP



La disciplina del parkour richiede all'atleta di eseguire un percorso superando ogni ostacolo con velocità ed eleganza, utilizzando straordinarie doti acrobatiche per saltare, arrampicare, colpire, ma anche accarezzare gli elementi del paesaggio urbano. Così facendo si inverte la logica urbanistica, che incanala i pedoni in circuiti programmati e limitanti. Jehad e Abdallah sono due valenti "tracciatori" (così si definiscono gli atleti di parkour). Un giorno il destino li ha divisi e oggi sono separati dal Mediterraneo. Jehad è rimasto nella nativa Gaza, alleva la nuova generazione del Gaza Parkour Team e si arrovella per ottenere quel passaporto che potrebbe aprirgli le porte del mondo. Abdallah vive e si allena a Firenze. Pur vivendo in contesti così diversi, entrambi i giovani provano sulla loro pelle i diversi significati della parola "resistenza". *One More Jump* compone con l'eleganza di una performance di parkour il ritratto, doppio e speculare, di due esistenze difficili, in cui sogni e speranze - ingredienti essenziali della gioventù - vengono messi a dura prova dai vincoli di un mondo in cui l'unica libertà concessa sembra essere quella di eseguire un salto mortale ricadendo in piedi. (a.l.)

The discipline of parkour requires the athlete to cover a trajectory overcoming any obstacle swiftly and gracefully, resorting to extraordinary acrobatic skills to jump, climb, and strike, but also caress the features of the urban landscape. By doing so, you manage to reverse the logic of urban planning, which channels pedestrians into programmed, limiting circuits. Jehad and Abdallah are two talented traceurs (this is how parkour athletes call themselves). One day, destiny divided them. They are currently separated by the Mediterranean Sea. Jehad still lives in his native Gaza, where he raises the new generation of the Gaza Parkour Team. He also racks his brains about getting a passport. Abdallah lives and practices the discipline in Florence. Even if they live in such different contexts, both pay the price for practising 'resistance' on many levels. With the elegance of a parkour performance, One More Jump composes the double portrait and mirror image of two downtrodden lives whose dreams and hopes – essential ingredients of youth – are put to the test by the constraints of a world that at times seems to give you just one freedom, i.e. to execute a somersault falling on your feet. (a.l.)

Danimarca, Germania, USA, Qatar, Siria, 2019, 95', col.

Regia: Feras Fayyad
Fotografia: Feras Fayyad, Mohammad Kheir, Ammar Suleiman, Mohammad Eyad
Montaggio: Denniz Göl Bertelsen, Per K. Kirkegaard
Suono: Peter Albrechtsen
Musica: Matthew Herbert
Produttori: Kirstine Barfod, Sigrid Jonsson Dyekjær
Produzione: Danish Documentary Production, Hecat Studio
Distributore: Dogwoof

Contatto: Luke Brawley, DOGWOOF
Email: luke@dogwoof.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

FERAS FAYYAD

THE CAVE

La vita in un ospedale ha sempre il ritmo frenetico della continua lotta contro il tempo, ma nell'ospedale siriano di Ghouta (vicino a Damasco) il personale medico e paramedico porta avanti i propri compiti in condizioni che vanno oltre ogni immaginazione. Ambulatori e sale operatorie, interamente sotterranei per resistere ai bombardamenti, sono angusti e perennemente affollati, i medicinali sono terminati e il cibo scarseggia. Inarrestabili raid aerei provocano un afflusso continuo di feriti tra cui si contano, numerosissimi, bambini, donne, civili. Feras Fayyad (già nominato agli Oscar per il suo *Last Men in Aleppo*) ha individuato in 'the Cave' (la caverna, così è stato ribattezzato l'ospedale) il punto prescelto da cui mostrarci la sua Siria: un luogo dell'accoglienza, della cura, del rifugio, forse della salvezza. Lontano dagli scontri e, proprio per questo, al centro del conflitto. Nella logica atroce di giorni tutti uguali e tutti rischiosissimi, emerge, tra le altre, la figura della direttrice dell'ospedale, la dott.ssa Amani, una giovane dall'aspetto fragile ma dalla determinazione incrollabile che guida il proprio team attraverso ogni tipo di difficoltà, materiali e psicologiche, non ultimo il preconcetto che una donna non debba avere simili occupazioni. Il suo volto, segnato dalla fatica ma illuminato dalla forza di volontà, è l'emblema di un'umanità che ha deciso di mantenersi tale aprendo le proprie porte a tutti, tranne che alla brutalità. (a.l.)

Life in a hospital has the frantic rhythm of a continuous fight against time, but in the Syrian hospital of Ghouta (near Damascus) the medic and paramedic staff carries out their tasks in conditions that are difficult to imagine. Built underground to resist under the bombings, wards and surgery rooms are narrow and constantly crowded. There are no medicines left, and the food is in short supply. Relentless air raids cause a constant inflow of casualties, including so many children, women, and civilians. Feras Fayyad (Oscar-nominated for his *Last Men in Aleppo*) found in "the Cave" (the hospital's nickname) the vantage point from which he would show us his Syria: a place of welcoming, cure, refuge, perhaps salvation. Far from the fights and, for this reason, right at the centre of the conflict. In the atrocious logic of always identical, always dangerous days, the young hospital director stands out: Dr. Amani is a very young woman who looks fragile but is guided by a firm determination. She leads her team across all kinds of hardship, including the preconception that a woman should not be doing this. Her face, marked by fatigue but illuminated by willpower, is the emblem of a humankind that decided to deserve this name, opening the doors to everyone but brutality. (a.l.)

Feras Fayyad è un regista, produttore, scrittore, montatore e direttore della fotografia siriano. Il suo precedente film, *Last Men in Aleppo* (2017), sui caschi bianchi siriani, è stato nominato all'Oscar e ha vinto importanti premi al Sundance, CPH:DOX e ai News and Documentary Emmy Awards, tra gli altri.

Feras Fayyad is a Syrian film director, producer, writer, editor and cinematographer. His previous film was the Oscar-nominated *Last Men in Aleppo* (2017) about Syria's White Helmets, which also took home top prizes at Sundance, CPH:DOX and the News and Documentary Emmy Awards, among others.

DOC EXPLORER

Reframe Saudi

DOC EXPLORER

A CURA DI | CURATED BY ELISA SCARPA

La rinuncia alla complessità e al coinvolgimento in prima persona nelle questioni sociali emergono come problematiche specifiche della contemporaneità e i media vengono additati tra le cause principali della distanza tra individuo e mondo reale. La sfida di Doc Explorer, che torna per il secondo anno consecutivo, è di porsi in una posizione critica rispetto a questo assunto e chiede ai media che accoglie di farsi collegamento col mondo e non ostacolo, accesso e non barriera. Doc Explorer si pone tanto in continuità quanto in discontinuità con la tradizione del Festival dei Popoli: ne raccoglie l'eredità sessantenaria di ricerca incessante di una relazione col mondo attraverso il mezzo filmico e la proietta verso il futuro, incarnato nelle nuove tecnologie. Queste, anziché rappresentare una spaccatura insanabile col passato, offrono l'occasione di una diramazione di possibilità, una moltiplicazione delle vie percorribili per rintracciare una relazione col mondo difficile e complessa.
Si rinnovano le collaborazioni con Gold Enterprise e Fondazione Giacomo Brodolini per offrire una selezione di film in VR prevalentemente europei, una raccolta di titoli che dialogano con le altre sezioni del festival e che sfruttano il mezzo della realtà virtuale in modo originale e stimolante. Lo spettatore viene proiettato dentro ai film, il suo sguardo fruisce dell'opera dal suo interno e la sua posizione si fa improvvisamente più "scomoda": non basta più stare fermi davanti a uno schermo, ci si deve muovere, ci si deve guardare attorno, si deve cercare per capire.
I tre documentari interattivi presenti quest'anno in programmazione portano ancora più avanti la sfida allo spettatore, chiedendogli di essere ancora più coinvolto, di compiere scelte attive nella fruizione dei documentari, che personalizzeranno ogni visione. L'esperienza cinematografica e quella virtuale si coniugano in una sintesi originale e sperimentale che offre uno sguardo nuovo sul reale. In questo sessantesimo anniversario, lo sguardo del Festival dei Popoli è rivolto al futuro.

Doc Explorer è in collaborazione con:
Gold Enterprise e Fondazione Giacomo Brodolini

A typical problem of the current times is the relinquishing of complexity and first-person involvement. The media take most of the blame for this distance between the individual and the real world.
The challenge posed by Doc Explorer, that has come back for the second consecutive year, is to take a critical stance against this assumption: the media selected in the section are supposed to bridge the gap with the world and not the opposite; they aspire to be a doorway and not a barrier. Doc Explorer itself poses itself both in continuity and discontinuity with the tradition of Festival dei Popoli: it takes up its six-decade legacy of incessant search for a connection with the world through the film medium, but projects it onto the future and its new technologies. The latter are not considered an irremediable rift with the past, as they actually offer opportunities for multiplying possibilities and viable alternatives to find and nurture a difficult, complex relationship with the world.
The collaborations with Gold Enterprise and the Fondazione Giacomo Brodolini are also renewed with a view to offer a selection of VR films mainly from Europe. However, these titles establish a dialogue with the other festival sections, and exploit the Virtual Reality medium in an original and stimulating manner. The viewer is projected into the films, his or her gaze avails itself of the work from inside, thus making their position suddenly more 'uncomfortable': sitting still in front of a screen is no longer sufficient, you are required to move, to look around, and to search in order to understand.
The three interactive documentaries that we are programming this year take the challenge for the audience even more forward, asking for even more involvement, like making active choices in the fruition of the documentaries. The outcome is a personalized, unique vision. The cinematic experience and the virtual one join in an original and experimental synthesis which offers a new outlook on the real. On its sixtieth anniversary, the eyes of Festival dei Popoli look to the future.

Doc Explorer is in cooperation with:
Gold Enterprise and the Fondazione Giacomo Brodolini

ACCUSED NUMBER 2: WALTER SISULU

di Nicolas Champeaux, Gilles Porte
Francia, 2019, 15'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE
Contatto: La Générale de Production, Bérengère Sabourin, berengere@lageneraledeproduction.com

Le vere registrazioni del processo a Mandela e ai suoi collaboratori animate e proiettate in realtà virtuale. | The true recordings of the trial against Mandela and his co-workers are animated and projected in virtual reality.

A BAR AT THE FOLIES-BERGÈRE

di Gabrielle Lissot
Francia, 2018, 6'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE
Contatto: Margaux Rivière, margaux@i-k-o.fr

Entrare alle Folies-Bergère di Parigi insieme a Manet e incrociare lo sguardo enigmatico di Suzon. | Going to the Folies Bergère in Paris along with Manet and making eye contact with enigmatic Suzon.

BAUHAUS IN BAVARIA

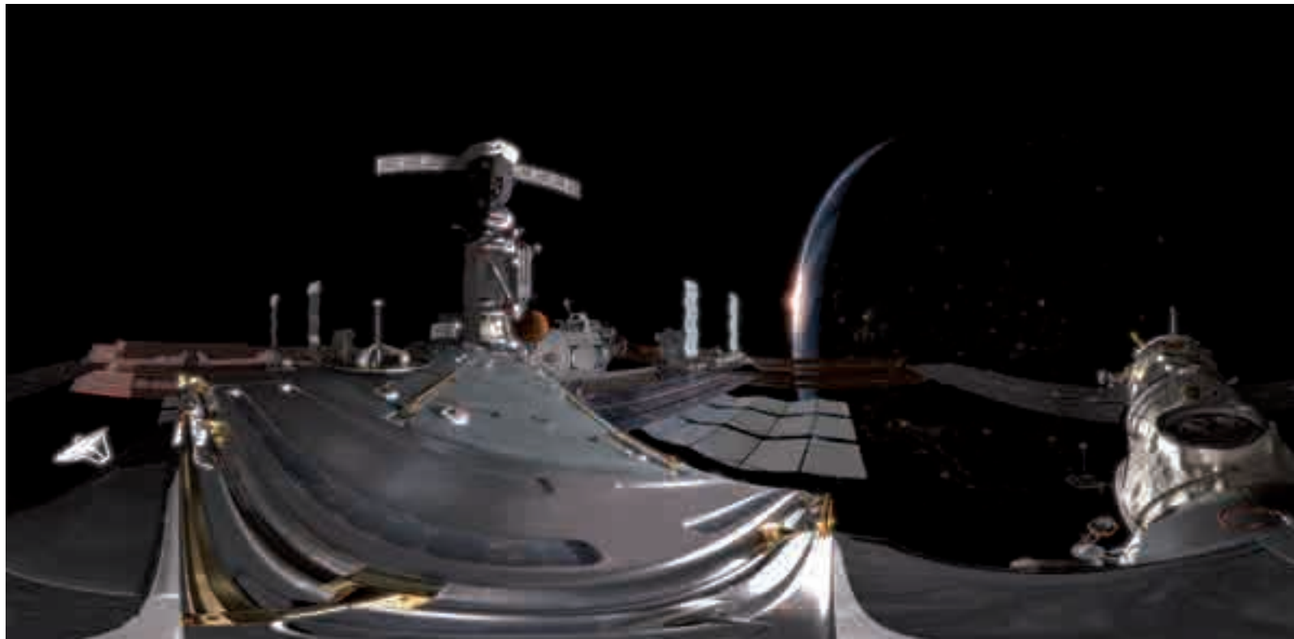
di Stefan Goeppel, Andrea Zimmermann
Germania, USA, 2019, 11'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE
Contatto: Andrea Zimmermann, az@schwarzbild-medien.de

Dai progetti alla struttura: l'architettura di Gropius svelata dalla realtà virtuale. | From building plans to structure: Gropius's architecture unraveled by virtual reality.

BEING AN ASTRONAUT 1 & 2

di Jürgen Hansen, Pierre-Emmanuel Le Goff
Francia, Germania, 2016, 32'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE

1) THE TRAINING: Houston: l'addestramento e la preparazione degli astronauti diretti nello spazio. | Houston: the training and preparation of the astronauts heading for outer space.
2) THE MISSION: Il sogno si avvera: partenza e arrivo alla Stazione Spaziale Internazionale ISS. |The dream comes true: the departure from and arrival to the ISS, the International Space Station.



BEYOND THE WALL

di Mikkel Christensen, Mikkel Keldorf
Danimarca, 2017, 7'
Contatto: Mikkel Keldorf, mtkjensen@gmail.com

Chi fugge dall'Honduras fugge dalla morte, ma il muro con gli USA rischia di condannarli a rimanere. | Those who flee from Honduras are running from death, but the wall built by the US may force them to stay.

DENOISE

di Federico Biasin, Giorgio Ferrero
Italia, Svizzera, 2017, 13'
Contatto: Cristina Sangiorgio, cristina@mybosswas.com

Il suono, il rumore, il silenzio in luoghi affascinanti resi accessibili dalla realtà virtuale. | The sound, noise, and silence in fascinating places are made accessible through virtual reality.

REFRAME SAUDI

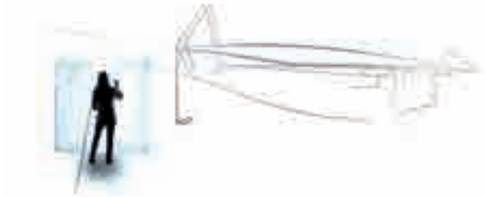
di Matteo Lonardi
UK, 2018, 14'
Contatto: Matteo Lonardi, Matteo@reframevr.net

Gli artisti sauditi usano l'arte per spostare i confini e ridefinire le libertà in un paese stupendo e complesso. | Saudi artists use art to move borders and redefine freedoms in a wonderful, complex country.

ROOMS

di Christian Zipfel
Germania, 2018, 23'
Contatto: Christian Zipfel, zipfel.christian@googlemail.com

Le stanze come universi culturali indipendenti dove i corpi si adeguano a regole implicite e stringenti. | Rooms are seen as independent cultural universes where the bodies adjust to implicit, compelling rules.



THE LEAP – INSIDE ARCHITECT DORTE MANDRUP'S MIND

di Niels Bjørn, Ane Skak
Danimarca, 2019, 21'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE
Contatto: Ane Skak, ane@imstories.dk

Cosa vedono gli occhi di un architetto che progetta edifici in un ambiente naturale da rispettare? | What do the eyes of an architect see when they design buildings in a natural environment to be respected?

THE RAIN THAT IS FALLING NOW WAS ALSO FALLING BACK THEN

di Christian Zipfel
Germania, Romania, 2019, 38'
PRIMA ITALIANA | ITALIAN PREMIERE
Contatto: Christian Zipfel, zipfel.christian@googlemail.com

Tre detenuti, la prigione che li rinchiude, il peso del crimine confidato davanti alla macchina da presa. | Three inmates, the jail that detains them, and the burden of the crime confessed in front of the camera.

THE REAL THING

di Benoit Felici, co-regia di Mathias Chelebourg
Francia, 2018, 16'
Contatto: Agata Di Tommaso, agata@diversioncinema.com

Parigi, Venezia e Londra: copie quasi perfette dall'altra parte del mondo. | Paris, Venice, and London: three almost perfect copies from the other side of the world.

VR FREE

di Milad Tangshir
Italia, 2019, 10'
Contatto: Valentina Noya, vale.noya@yahoo.it

La realtà virtuale diventa ponte tra il carcere e il mondo esterno: frammenti virtuali di libertà riconquistati. | Virtual reality bridges the gap between the jail and the world outside: virtual fragments of freedom regained.

WHISPERS

di Patryk Jordanowicz, Jacek Nagłowski
Polonia, 2019, 21'
Contatto: Maxime Montagne, mm@widemanagement.com

Religione e magia si intrecciano in un villaggio al confine tra Polonia e Ucraina. | Religion and magic are intertwined in a village at the borders between Poland and Ukraine.

DOCUMENTARI INTERATTIVI
INTERACTIVE DOCUMENTARIES

BABEL
IL GIORNO DEL GIUDIZIO

di Manuel Coser, Andrea Grasselli, Guido Nicolas Zingari
Italia, 2019

Tre vite in attesa da conoscere ed esplorare grazie alla realtà virtuale seguendo le scelte dello spettatore. | Three lives in waiting to be known and explored thanks to virtual reality and the choices operated by the viewer.

CHRONICLES
OF A VANISHED CITY

di Jorge Caballero
Colombia, 2019, 10'

Una Bogotà scomparsa in cui passeggiare attraverso le cronache del giornalista e scrittore Ximénez. | A vanished Bogota that you can walk about thanks to journalist and writer Ximénez's chronicles.

FESTIVAL INTERNATIONAL
DU FILM DOCUMENTAIRE
13 - 22 MARS 2020

42

CINÉMA DU RÉEL

42e CINÉMA DU RÉEL

Call for entries: www.cinemadureel.org

36. KASSELER DOKUMENTAR FILM UND VIDEO FEST

12.–17. NOVEMBER 2019

PROGRAM ONLINE BY THE END OF OCTOBER

WWW.KASSELERDOKFEST.DE

Filmladen Kassel e.V. | Goethestr. 31 | 34119 Kassel | Fon: +49 (0)561 707 64 22 | dokfest@kasselerdokfest.de

INDICE DEI FILM
FILM'S INDEX

199 Little Heroes p. 162
A Bar At The Folies-Bergère p. 183
A Dog Called Money p. 168
A Tiny Place That Is Hard To Touch p. 38
A Walk In The Old City Of Warsaw p. 110
Accused Number 2: Walter Sisulu p. 183
All Cats Are Grey in The Dark p. 48
Almost Human p. 144
Animal Love p. 109
Austerlitz p. 88
Babel – Il Giorno Del Giudizio p. 185
Bauhaus In Bavaria p. 183
Being An Astronaut 1 & 2 p. 183
Beyond The Wall p. 184
Bird/Man p. 144
Blockade p. 89
Boussole p. 134
By The Name of Tania p. 28
Campo p. 29
Caterina p. 56
Celebration p. 175
Cerro Quemado p. 39
Chronicles of A Vanished City p. 135
Cunningham 3D p. 176
Denoise p. 184
Detours p.135
Dont Look Back p. 111
Earth p. 146
Elliott Erwitt, Silence Sounds Good p. 177
First Love p. 112
Flesh p. 49
Fossils p. 147
Ghiaccio p. 57
Harat p. 113
Honeyland p. 148
I Have Seen Nothing, I Have Seen All p. 50
I Re Del Lago p. 139
Icebreaker p. 114
Il Passo dell'acqua p. 58
In Comparison p. 116
In The Fog p. 68
Inexorable Time p. 115
Inventing Tomorrow p. 163
Issa The Waiver p. 117
John & Yoko: Above Us Only Sky p. 169
Kamchatka Bears. Life Begins p. 164
Las Hermanas De Rocinante p. 30
Le Franc p. 118
Les Enfants Jouent A La Russie p. 119
Lisbon Beat p. 170
Machini p. 149
Maidan p. 91
Mars, Oman p. 51
Medium p. 59
Missed Embrace p. 40
Mister Wonderland p. 60
Moshta p. 41
My English Cousin p. 31
Non è sogno p. 32
Nottetempo p. 136
One More Jump p. 178
Our Defeats p. 33
Passion – Between Revolt and Resignation p. 150
Phantom Limb p. 120
Progresso Renaissance p. 52
Rediscovery p. 165
Reframe Saudi p. 184
Reynard p. 42
Rising of The Setting Sun p. 138
River Tales p. 151
Rooms p. 184
Safety123 p. 152
Sandoval's Bullet p. 53
Sea-Watch 3 p. 174
South p. 121
Sparring Partners p. 137
Starting Place p. 122
State Funeral p. 92
That Which Does Not Kill p. 34
The Cave p. 179
The Event p. 93
The Land of The Wandering Souls p. 123
The Leap – Inside Architect Dorte Mandrup's Mind p. 185
The Mistral p. 124
The New Ice Age p. 125
The Rain That Is Falling Now Was Also Falling Back Then p. 185
The Real Thing p. 185
Theodor p. 43
This Film Is About Me p. 44
Titicut Follies p. 126
Toujours Plus p. 127
Uku Ukai p. 128
Un Uomo Deve Essere Forte p. 61
Vaarheim p. 153
VR Free p. 185
Vulnerabile Bellezza p. 62
Welcome To Sodom p. 154
Whispers p. 185
Who Made You? p. 155
Zumiriki p. 156

INDICE DEI REGISTI
DIRECTORS INDEX

Akerman, Chantal p. 121
Alegria, Oskar p. 156
Ambo, Phie p. 165
Anatra, Marta p. 52
Aresi, Luca p. 139
Arvanitakis, Panos p. 147
Biancardi, Danny p. 137
Biasin, Federico p. 184
Bjørn, Niels p. 185
Boldrin, Maria p. 43
Caballero, Jorge p. 185
Champeaux, Nicolas p. 185
Chytilová, Věra p. 115
Ciavattini, Ilaria p. 61
Cini, Laura p. 59
Cioni, Giovanni p. 32
Ciriaci, Valerio p. 60
Clavarino, Tomaso p. 57
Corsi, Francesco p. 56
Coser, Manuel p. 185
Del Campo Gatell, Vanessa p. 51
Delgado Burdalo, Alexis p. 147
Di Biase, Antonio p. 58
Dimitrakopoulou, Elena p. 162
Epstein, Michael p. 169
Everhard, Mirna p. 145
Farocki, Harun p. 116
Farsi, Sepideh p. 113
Fayyad, Feras p. 179
Felici, Benoit p. 185
Ferrero, Giorgio p. 184
George, Gessie p. 162
Gerosa, Emanuele p. 178
Geyrhalter, Nikolaus p. 146
Godard, Jean –Luc p. 119
Goeppel, Stefan p. 185
Grasselli, Andrea p. 185
Grishin, Vladislav p. 164
Gutweniger, Julia p. 152
Hansen, Jürgen p. 183
Härmä, Iiris p. 155
Hespanha, Tiago p. 29
Hössle, Julie p. 138
Ivens, Joris p. 124
Jiménez, Mary p. 28
Jordanowicz, Patryk p. 185
Kailouli, Nadia p. 174
Kassab, Yaser p. 50
Kater, Camila p. 40
Kaufmann, Alexandra p. 30
Keldorf, Mikkel p. 184
Kieślowski, Krzysztof p. 112
Klausmann, Sigrid p. 162
Kofler, Florian p. 152
Kotevska, Tamara p. 148
Kovgan, Alla p. 176
Kramer, Robert p. 122
Krönes, Christian p. 154
Labhart, Christian p. 150
Le Goff, Pierre-Emmanuel p. 183
Liénard, Bénédicte p. 28
Linder, Lasse p. 48
Lissot, Gabrielle p. 183
Lonardi, Matteo p. 184
Lopez-Sanfeliu, Adriana p. 177
Loznitsa, Sergei pp. 64-93
Luzyte, Lina p. 162
Maia, Rita p. 170
Mambety, Djibril Diop p. 118
Mandolesi, Manuele p. 62
Martinod, Jean-Jacques p. 53
Masci, Lorenzo p. 139
Meyrou, Olivier p. 175
Mikkel, Christensen p. 184
Miserez, Arthur p. 135
Moullet, Luc p. 127
Mukunday, Frank p. 149
Munk, Andrzej p. 110
Murphy, Seamus p. 168
Nagłowski, Jacek p. 185
Nikoozad, Faezeh p. 40
Nix, Laura p. 163
Noivo, Leonor p. 42
Ouedraogo, Idrissa p. 117
Panh, Rithy p. 123
Pennebaker, D.A. p. 111
Perino, Elsi p. 61
Periot, Jean-Gabriel p. 33
Porte, Gilles p. 183
Poukine, Alexe p. 34
Quinzani, Nicola p. 139
Ridley, Victor p. 153
Rønde, Jeppe p. 144
Rosenblatt, Jay p. 120
Rouch, Jean p. 114
Ruiz, Juan Pablo p. 39
Ruiz, Raoul p. 114
Sayad, Karim p. 31
Schreijäg, Jonas p. 174
Schroell, Julie p. 151
Seidl, Ulrich p. 109
Silver, Shelly p. 38
Skak, Ane p. 185
Stefanov, Ljubomir p. 148
Stonys, Audrius p. 128
Talheh, Daryanavard p. 41
Tangshir, Milad p. 185
Taran, Ana p. 134
Tassara, Valerio p. 162
Taylor, Jennifer p. 136
Tétshim p. 149
Tornroth, Titte p. 114
Van Der Keuken, Johan p. 125
Viana, Vasco p. 170
Weigensamer, Florian p. 154
Wiseman, Frederick p. 126
Zampatti, Arianna p. 139
Zhuravleva, Irina p. 164
Zimmermann, Andrea p. 183
Zingari, Guido Nicolas p. 185
Zipfel, Christian p. 185

La 60ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie alla partecipazione di:

ai media partners:

agli sponsor tecnici:

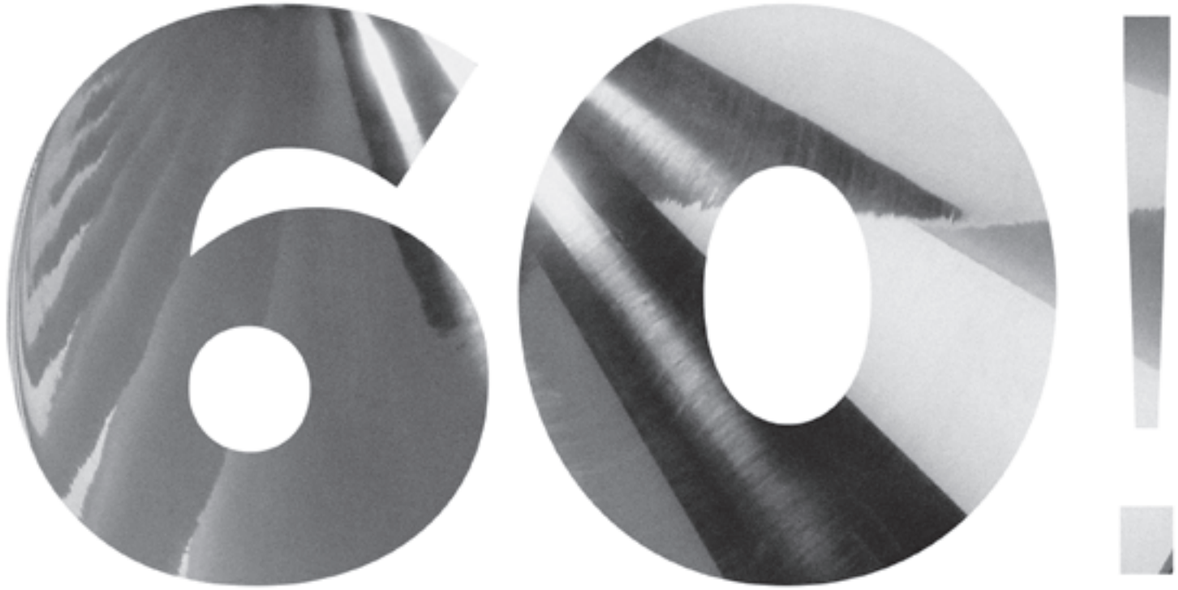
RINGRAZIAMENTI
THANKS TO

Monica Barni, Roberto Ferrari, Ilaria Fabbri, Lucrezia Pinzani, Patrizia Ricci (Regione Toscana – Settore Spettacolo), Stefania Ippoliti, Camilla Toschi, Marta Zappacosta, Luigi Formicola, Martina Capaccioni, Andrea Magagnato, Sveva Fedeli, Elisabetta Vagaggini, Elisa Salvadori, Emilio Bagnasco, Camilla Silei, Teresa Diani, Michele Galardini (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti, Elisa Favilli, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) – Lorenzo Canova, Anna Pedroncelli (Sensi Contemporanei) – Cristina Giachi, Tommaso Sacchi, Andrea Aprili, Giovanna Giordano, Carmela Valdevies (Comune di Firenze) – Soon Mi Peten (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency Creative Europe – MEDIA) – Christophe Musitelli, Dragoslav Zachariev (Ambasciata di Francia in Italia – Institut Français Italia) – Manon Hansemann, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Institut Français Firenze) – Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypuła, Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) – Petra Březáčková, Vendula Hromádková (Centro Ceco Roma) – Eric Franssen (Wallonie Bruxelles Images) – Marcel Müller (Swiss Film), Claudio Trognoni (Ambasciata Portoghese) – José Manuel Gómez Vidal (AC/E) – Bernhard Simeck (German Films) – Antonella Perin, Carmen Hof (Goethe-Institut Roma) – Matteo Colombi, Alessio Alessi, Sara Mancini (Publiacqua) – Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) – Maurizio Sangalli, Lucia Lunghini (Istituto Sangalli) – Jacopo Sgroi (CG Entertainment) – Gianluca Guzzo (MYmovies.it) – Guido Casali, Agata De Laurentiis (Il Cinemino) – Lorenzo Luzzetti, Federico Babini (Spazio Alfieri) – Cinzia Grassi (CNA Toscana Centro) – Emanuele Nespeca, Chiara Nencioni, Samuele Rossi (CNA Toscana) – Anna Dedato (CNA Firenze Metropolitana) – Susanna Peruzzi, Dorotea Arrigo (Enegan) – Germana Bianco, Tonino Curagi, Anna Gorio, Giuseppe Baresi (Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti) – Sara Benedetti, Giuseppe Bisceglia (Scuola Holden) – Emanuele Vernillo, Heidi Gronauer (ZeLIG School for Documentary, Television and New Media) – Piero Li Donni, Costanza Quatriglio (CSC – Sede Palermo) – Delphine Jeanneret (HEAD Genève – Haute école d'art et de design) – Cristiano Migliorelli, Matteo Zannoni (Archivio Storico Istituto Luce) – Lanterne Magiche – Michele Crocchiola, Dafne Vassetti, Chiara Bettarini (Fondazione Cinema Stensen) – Roberto Marini (WWF Italia – Onlus) – Elena Francescon, Daniela Burgio, Francesca Lurci (Associazione L'Aleph) – Jacopo Storni (Assocazione Global Friends) – Franco Bagnoli (Associazione Caffèscienza) – Arturo Galansino, Riccardo Lami (Fondazione Palazzo Strozzi) – Francesca Ranucci – Pierre-Alexis Chevit (Doc Corner, Marché du Film – Festival de Cannes) – Alessandro Stellino (IsReal – Festival di Cinema del Reale) – Daniela Persico (Locarno Film Festival) – Maria Bonsanti (Eurodoc Programme) – Luciano Barisone – Jasmin Basic (Visions du Réel) – Jean Marie Barbe, Eve Tourrent, Pierre Matheus (Tënk) – Davide Oberto (Torino Film Festival) – Dimitra Kouzi (KinderDocs) – Gaetano Capizzi, Lia Furxhi (Cinemabiente) – Francia Rosales (Valdivia International Film Festival) – Jarmila Outratová (Jihlava IDFF) – Martin Horyna (Karlovy Vary International Film Festival) – Silvia Lucchesi, Leonardo Bigazzi (Lo Schermo dell'Arte) – Lisa Chiari, Roberto Ruta (Middle East Now Festival) – Thierry Roché (Université de Marseille-Aix en Provence) – Giacomo Lopez (Rai 1) – Alessandro Tiberio (Valmyn) – Guido Casali (Il Cinemino) – Maria Choustova & Sergei Loznitsa – Peter Worsley (Eagle Rock Films) – Andrea Peraro (Cineteca di Bologna) – Isabella Malaguti (Cinema Lumière Bologna) – Pedro Armocida (Pesaro Film Festival) – Pamela Coppola (Kinotitles Srls) – Gigi Saronnni (COE) – Javad Djavahery (Rêves d'eau) – Sepideh Farsi (Noshka van der Lely) – Jane Balfour – Jay Rosenblatt – Hanne Biermann (Deckert Distribution) – Celine Paini (Les Films d'Ici) – Elżbieta Herezińska-Brzezicka (Telewizja Polska S.A.) – Antje Ehmann (Harun Farocki GbR) – Marleen Labijt (Eye Filmmuseum) – Alix Quezel-Crasaz (La Cinematheque de Toulouse) – Valentina Bronzini (The Match Factory) – Giulia Esposito (Lab 80) – Luke Brawley (Dogwoof) – Vítězslav Chovanec (Czech Film Center) – Ruth Waldburger (Vega Film & Distribution) – Thèo Lionel (Doc&Film) – Jolanta Galicka (WFDiF productions) – Nicolas Cand (Les Film de la Plaine) – Peter Worsley (Eagle Rocks Pictures Entertainment) – Joana Sousa (Doclisboa) – Anne Laurent-Delage, Agatha Whitechapel (Austrian Films) – Hanne Biermann (Deckert Distribution) – Jasmina Vignjevic (Syndicado) – Barbara Viola (SubHumans – translation & subtitling) – Cristina Sangiorgio (MyBossWas) – Agata Di Tommaso (Diversion Cinema) – Sheila Melosu (SiciliAmbiente Documentary Film Festival) – Massimo Santimone (Riviera International Film Festival) – Viviana del Bianco (NICE) – Roberto Malfagia (La Jetée) – Omar Rashid (Gold Enterprise) – Simone Bartalesi, Manfredi Lucibello (OFF Cinema) – Sudtitles – Marco Dalmasso, Irene Borsotti (La Scena Muta / BUH! Circolo Culturale Urbano) – Ristorante Quinoa – Marco, Andrea, Matteo (Sandwichic) – Serenella Diotto (Shake Café) – Andrea Perna (La Ménagère) – Franco (Twist Bistrot) – Gasbarro Donovan (Castelli del Grevepesa) – Lorenzo Zambini (ZAP) – Gabriele, Elisa, Valentina, Maurizio (Hotel Medici) – Pamela, Carlo (Hotel Pendini) – Michela, Luca (Antiche Dimore Fiorentine) – Michaela Zackova Rossi (Hotel Pitti Palace) – Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.) – Luigi Licchelli (Car2Go) – Ambrogi Carlo Timbri e Targhe – Paolo Braschi (Sigra Film), Primo De Santis. Cristian Begagli e Roxana Lipovan (Taxi 4390) – Helena Liso (Trenitalia).
Infine ringraziamo il personale del Cinema La Compagnia e dello Spazio Alfieri. Le famiglie Binazzi, Santoro, Maci. Elena e Fenfen.

31.05—7.06.2020
krakowfilmfestival.pl
Do not miss it!

Deadlines for
International entries:
30th November 2019
31st January 2020

60. KRAKOWSKI
FESTIWAL
FILMOWY
60th KRAKOW
FILM
FESTIVAL



Krakow Film Festival is an Oscar-qualifying festival, it recommends films for the European Film Awards in the documentary and short film category. It is accredited by FIAPF.

La 60ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie al sostegno di:

Direzione Generale CINEMA

Co-funded by the Creative Europe MEDIA Programme of the European Union

Regione Toscana

Progetto realizzato nell'ambito del Programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema

sensi CONTEMPORANEI

Agenzia per la Coesione Territoriale

Direzione Generale CINEMA

Regione Toscana

fondazione sistema toscana

LA COMPAGNIA

FONDAZIONE CR FIRENZE

alla sponsorizzazione di:

Publiacqua

unicoopfirenze

al patrocinio di:

alla collaborazione con:

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE

INSTITUT FRANÇAIS

AC/E

INSTITUT FRANÇAIS ITALIA

CENTRO CECO ČESKÉ CENTRUM

german films

Wallonie - Bruxelles International.be

KRAKOWSKI FESTIWAL FILMOWY KRAKOW FILM FESTIVAL
KFF INDUSTRY

SWISS FILMS

official carrier

TRENITALIA
GRUPPO FERROVIE DELLO STATO ITALIANE

www.festivaldeipopoli.org

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL

ISBN-13: 978-88-6482-043-9

Euro 10,00